№ 4077.184

GODFRE[illegible] GIVEN BY
[illegible]MICHAEL [illegible]AMS,
[illegible] 10 [illegible].

4077.184

EXÂMEN
ANALITICO
DEL QUADRO
DE LA
TRANSFIGURACION.

EXÂMEN
ANALITICO
DEL QUADRO
DE LA
TRANSFIGURACION
DE RAFAÉL DE URBINO;

SEGUIDO DE ALGUNAS OBSERVACIONES
SOBRE LA PINTURA DE LOS GRIEGOS.

Doctrina sed vim promovet insitam.
HORAT.

Pardo de Figueroa.

PARIS,
EN LA IMPRENTA DE CARLOS CRAPELET,
CALLE DE LA HARPA, Nº 155.
M. DCCC IV.

GIFT OF
GODFREY MICHAEL HYAMS.
JULY 10, 1920.
A

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

AL EXCELENTISIMO

SEÑOR

Dⁿ. MANUEL DE GODOY,

ALBAREZ DE FARIA, RIOS,
SANCHEZ DE ZARZOSA,
PRINCIPE DE LA PAZ,
DUQUE DE ALCUDIA,
CONDE DE EBORA MONTE,
SEÑOR DE LOS SOTOS DE ROMA,
Y ALDOBÉA,
Y DE LOS ESTADOS DE LA CAMPANA
DE ALBALAT,
LA SERENA, LAGO DE LA ALBUFERA
DE VALENCIA,
Y DE LOS LUGARES DE SUECA,
HUETOR DE SANTILLANA, Y VÉAS;
REGIDOR PERPETUO DE MADRID,
Y DE LAS PRINCIPALES CIUDADES
DE LA PENINSULA;
GRANDE DE ESPAÑA DE PRIMERA CLASE;

CABALLERO DE LA INSIGNE ORDEN
DEL TOISON DE ORO,
Y DE LAS ORDENES DE S^N. GENARO
Y S. FERNANDO;
GRAN CRUZ DE LA R^L. Y DISTINGUIDA
ORDEN DE CARLOS III,
DE LA DE CHRISTO Y DE LA DE S^N. JUAN;
COMENDADOR DE VALENCIA
DEL VENTOSO, DE RIVERA,
Y DEL ACEUCHAL DE LA ORDEN
DE SANTIAGO;
CONSEJERO DE ESTADO DE S. M. C.
Y GENTIL HOMBRE DE CAMARA
CON EXERCICIO;
CORONEL GENERAL DE LOS REGIMIENTOS
SUIZOS,
Y GENERALISIMO DE LOS EXERCITOS,
Y ARMADAS NAVALES DE ESPAÑA
É INDIAS.

Su afecto y reconocido Servidor,
BENITO PARDO DE FIGUEROA.

ADVERTENCIA AL LECTOR.

En las observaciones sobre la Pintura de los Griegos y en la seccion correspondiente á la composicion quando bosquexamos el caracter artistico de Apeles decimos que el Triunfo de Alexandro y el furor belico aprisionado se incluían en una misma composicion; pero no ignoramos que segun la opinion general estos asuntos se representaban separadamente y en dos distintos Quadros. Plinio en el Cap. 4. Lib. 35. Seccion x, parece que da á entender esto mismo; pero en el Cap. 9 del mismo Libro quando hace la enumeracion de las obras de aquel insignes Pintor, insinua en cierto modo lo contrario, y favorece bastante nuestra conjetura con las expresiones literales de su texto. Creémos ocioso el insistir con mas empeño en este objeto. El Lector despues de consultar y meditar los dos pasages citados de Plinio, y teniendo tambien presente la feliz invencion de Apeles en las idéas alegóricas, adoptará la opinion que le parezca mas probable.

PREFACIO.

La magnifica coleccion de Quadros en el Muséo Napoléon sugiere naturalmente la idea de exâminar y analizar las maneras y sistemas de los grandes Artistas modernos, indagando en sus propias Obras los principios que han seguido, el çaracter de originalidad, ó de imitacion, que han tenido respectivamente, y las partes en que han sido ó eminentes, ó medianos. De la discusion imparcial y exâcta de estos elementos podrá deducirse con algun fundamento un juicio comparativo á cerca del merito de cada Profesor celebre, y del lugar que debe ocupar en el Templo de las Artes.

Jamas ha exîstido una Galeria en que se hayan juntado tantos y tan preciosos Quadros, como en la del Muséo Napoléon. Las Obras mas insignes y magistrales de todas las Escuelas dispersas antes en

Italia, Flandes, y Francia, y encerradas en Gabinetes inaccesibles al exâmen de los curiosos, se ofrecen hoy reunidas en este Santuario de las artes, y se hacen diariamente patentes en obsequio de la curiosidad, ò de la instruccion general. Una de sus mayores utilidades es proporcionar á los inteligentes la facilidad de comparar entre si las Obras mas capitales. Estos cotejos por lo mismo que son tan proxîmos, son mui propios para graduar el merito de los Autores, y al paso que disipan las prevenciones nacionales, é instruyen à la Juventud, por la precision en que la ponen de analizar sus observaciones, y raciocinar à cerca de los secretos del Arte, la desengañan tambien de los errores ó Juicios falsos, que se hallan esparcidos en tantos tratados del arte, y descripciones de Galerias. Si *Monsieur de Piles*, por exemplo, hubiese tenido en su tiempo proporcion para hacer parangones tan immediatos y frequentes de las Pinturas de Rubens con las de otros ilustres Profe-

sores de Italia, no habrîa jamas pensado en publicar la ridicula y miserable balanza de los Pintores, que corre en sus Obras para testimonio irrefragable de su falta de gusto, ó de su poca sinceridad.

? De que servia, en efecto, que un Viagero curioso, ó inteligente se trasladase à Venecia para observar y admirar el colorido magico del Ticiano ó de Pablo Veronese? alexado despues á largas distancias, y debilitada la viva y primitiva impresion de tantas bellezas con el tiempo, y las ideas succesivas ¿como, podria en Amberes ó en Paris tener grabados en la imaginacion aquellos admirables modelos para compararlos con los Quadros de Rubens? Asi es, que en semesantes circunstancias solo se formaban juicios parciales, puramente locales, y generalmente destituidos de exactitud; Que diferencia entre estos cotejos y los que ahora pueden hacerse á todas horas en el Muséo Napoléon! Aquellos imperfectisimos por estar pendientes de la debilidad de la memoria;

estos infinitamente proximos , y sin el mas leve intervalo de tiempo ó distancia que amortigüe la idea de los objetos que se comparan. De una ojeada se coteja el Quadro de Rubens que representa á Jesuchristo amenazando al mundo con el de las Bodas de Canâ de Pablo Veronese que estâ a su lado , y con el del martirio de San Pedro de Alcantara del Ticiano que esta en frente. El mas preocupado cede entonces á la fuerza irresistible de la evidencia , y al paso que reconoce con una profunda y secreta conviccion la immensa superioridad de estos dos insignes coloristas Venecianos , se admira de que algunos recomienden todavia como modelo digno de imitacion el colorido del Pintor flamenco : colorido materialmente brillante y fresco sin duda , pero distante del caracter de la naturaleza : desapacible y sin verdad en las carnes de las mugeres y jovenes por el exceso con que predominan el blanco y el azul : duro en las ropas por falta de suavidad en el rebajo de

las tintas: afectado y seco en los reflexos: y finalmente sin degradacion oportuna para la ilusion de la perspectiva aerea.

Con el objeto, pues, de facilitar el estudio y exâmen de los excelentes modelos de este Muséo á los Jovenes Españoles que vengan á Paris, se presentan estas memorias, las quales podrán tal vez servir al mismo tiempo para dirigir, y rectificar el gusto de los que se dediquen á la Pintura. En ellas se comprehenderán solo los quadros magistrales de las distintas Escuelas, áfin de que considerado cada Maestro en su manera mas perfecta, ó en su epoca mas brillante, se tenga un dato fixo para gradüar su merito absoluto y relativo. Empezamos por el Quadro de la Transfiguracion de Rafael, como el mas eminente de la Pintura moderna, y por esto tendrâ su analisis una extension, que seria importuna en el de las Obras de los demas Pintores.

Afin de satisfacer la curiosidad de los Jovenes estudiosos hemos añadido separa-

damente algunas Observaciones acerca de la Pintura Griega, procurando que tengan á lo menos el mérito de recáer sobre aquellos objetos mas curiosos del arte, ó menos comunes en las Obras y memorias que hasta ahora se han publicado sobre esta materia.

Los principios artisticos de los Griegos deben ser estudiados, y observados religiosamente; porque solo con ellos se puede llegar á aquella perfeccion, que tanto nos admira en los restos de la Escultura antigüa, y que brillaba en las pinturas de los célebres Maestros de la misma época, segun el testimonio unánime de los Escritores coetaneos. Pero no se créa que baste copiar ciega y materialmente las estatuas antigüas para comprehender los fundamentos del sistema artistico que las ha producido. Las bellezas y primores que en ellas admiramos, son efectos necesarios de causas y principios generales, cuya investigacion requiere profunda meditacion, conocimiento exâcto de la literatura

y artes de la antigüedad, delicadeza y penetracion en el modo de observar, y una alma naturalmente sensible á todo lo bello y sublime en las artes de imitacion.

Entre los Artistas modernos, Mengs fué el que hizo observaciones mas profundas sobre el estilo artistico de los antigüos; pero ninguno lo analizó con mas sagacidad, extension, y acierto, que el ilustre Vinkelman en su excelente obra de la Historia del Arte. En un trabajo tan arduo y nuevo como vasto, no es estraño que se noten algunas faltas de exâctitud entre tantas citas de autoridades Griegas, y Latinas; ni lo es tampoco que ciertas opiniones parezcan poco fundadas, ni que varias ideas por demasiado abstractas, tengan el aspecto de obscuras. Estos defectos desaparecen, por decirlo asi, quando se atiende á la multitud de observaciones utiles y delicadas sobre los monumentos antigüos del arte, á la acendrada critica conque se exâminan y acla-

ran opiniones anteriormente dudosas, ô interpretaciones poco fieles de pasages esenciales de los Autores mas clasicos, y finalmente á la immensa luz que se derrama sobre la investigacion de los principios technicos de las bellas artes entre los Griegos, y Romanos, en terminos de fixar, en quanto es dable, el conocimiento mas exâcto y metódico acerca de un objeto tan interesante. Baxo este último aspecto, particularmente, la Obra de Vinkelman es una antorcha luminosa que señala á los Artistas el camino que deben seguir para registrar las huellas de los Apeles y Praxîteles; y aun quando queden mui distantes de la sublimidad de estos insignes Profesores, serán sin embargo infinitamente superiores á quantos carezcan de los mismos principios artisticos: siendo evidente que es cosa quimérica aspirar á grandes progresos sin conocer los verdaderos manantiales de lo bello y sublime.

Es forzoso sin embargo confesar, que aunque estan presentados en la Obra de

Vinkelman los principios generales del arte entre los Griegos, se toca mui superficialmente su aplicacion á la Pintura; de modo que en esta parte todavía se necesitarîan nuevas observaciones, que con método é individualidad aclarasen los objetos esenciales que omitió aquel celebre Antiqüarió. Estamos mui distantes de pretender llenar este hueco ó vacio con las refexîones que ofrecemos al publico, y desconfîamos con sobrada razon de nuestras fuerzas para créernos capazes de poder desempeñar dignamente semejante designio. Nuestro objeto se limita á exponer y resumir como en bosquexo (en quanto lo permiten los escasos materiales, y pocas noticias transmitidas por los Autores antiguos que conocemos), las reglas mas esenciales y fundamentales de los distintos ramos de la Pintura entre los Griegos, notando al mismo tiempo la alteracion que han experimentado, y quanto distan de los principios adoptados comunmente por los Artistas modernos.

Este cotejo servirá para evidenciar las legitimas causas de la deplorable decadencia del arte en nuestros tiempos, y tal vez subministrará luces para sacarlo de su actual abatimiento, y ponerlo en estado de que recobre algun dia una parte de su perdido esplendor, y antigüa perfeccion.

EXAMEN
ANALITICO
DEL QUADRO
DE
LA TRANSFIGURACION.

SECCIÓN PRIMERA.

Descripcion y composicion de este Quadro.

Jesuchristo en medio de torrentes de una luz celestial, los brazos aviertos, los ojos afectuosisimamente clavados en el cielo, y vestido de un ropage magestuoso y blanquisimo, se manifiesta extaticamente suspenso en el aire acompañado de Elias, y Moises, que le contemplan tan embelesados como llenos de veneracion, y regocijo. Los tres Apostoles que le habian seguido hasta la cumbre del monte, arrojandose á tierra, pasmados y sorprendidos denotan por sus dis-

tintas actitudes, que no pueden sostener la impresion de la luz divina que los circunda.

Esta escena sublime exâlta de tal modo la imaginacion del observador, que separandose de toda idea material y terrestre, se crée transportado (si es licito decirlo) à las felices mansiones de la gloria y de la paz. Todo en efecto parece sobrehumano en esta parte superior del Quadro; todo tiene un tono aereo, ó per mejor decir immaterial, que embelesa, y enagena. Las perfecciones son visibles, y perceptibles para todos, pero el artificio que las ha producido es una especie de misterio, que se oculta á algunos Artistas, y á la mayor parte de los aficionados. Sin concebir la ambiciosa idea de pretender desentrañar completamente este secreto, expondrémos nuestra opinion, aun quando no séa sino para que otros convinen observaciones mas solidas.

Lo que desde luego fixa la admiracion es la inimitable expresion de la actitud extática de la figura de Jesuchristo. Se halla en efecto suspensa en el espacio aéreo con tanta propiedad, y verdad, que la imaginacion mas inquieta y fogosa queda satisfecha sin desear mas ilusion ó apariencia; ¿que Poeta, que

Pintor pudo lisongearse hasta ahora de saciar de este modo los deseos de la fantasia quando se trata de objetos ideales? Nos parece que el extraordinario efecto de esta figura dimana particularmente de la composicion de su ropage, el qual en su diseño y claro obscuro es de la belleza mas sublime é ideal.

Qualquier otro Pintor habría trazado unas ropas sueltas, ligerisimas, y propias para admitir variedad de vuelos visibles, creyendo asi infundir mas viveza en la expresion de la suspension en el aire; pero el Apeles moderno era demasiado sublime para pisar las huellas trilladas. Conoció que semejante composicion de paños produciria cierta vulgaridad, cierta alteracion, cierto desorden en la figura principal, conoció, en fin, que este movimiento ó turbulencia era absolutamente opuesta á aquella imensa tranquilidad é infinita magestad, que son inseparables en nuestra idea de la omnipotencia divina. Asi es, que no solo cubrió el cuerpo con una túnica interior, mas tambien sobrepuso un manto, el qual se aplica á los miembros desde la cintura abaxo, se ahueca algo en la parte superior, y resulta volante en

todo el extremo que queda suelto por la espalda. Examinada atentamente esta distribucion, se verá que el ingenio filosófico de Rafaél tubo presentes todos los efectos que debía causar la resistencia del aire atmosférico en el ropage de un cuerpo que se eleva perpendicularmente sobre la superficie de la tierra. Consistió pues principalmente el artificio de nuestro gran Pintor, en elegir una aptitud, y unas ropas tales, que convinadas entresi, y con la suspension en el aire, produxesen naturalmente en toda la figura la mayor belleza, sublimidad, y magestad.

En prueba de que no son ilusorias las observaciones, que acabamos de hacer sobre el pensamiento de Rafaél, observese: 1°. Que si el vuelo de la ropa de la figura principal fuese visible en la parte inferior del cuerpo, perderia una gran parte de su decoro y elegancia, y se debilitaria la ilusion de su suspension. 2°. Las ropas de ambos Profetas estan convinadas en terminos de que solo tienen vuelo desde la cintura abaxo, de que resulta una ascension menos fácil, una suspension menos perfecta, que la que admiramos en la figura de Jesuchristo. Esta diferencia no puede ocultarse al menos inteli-

gente, y es uno de los muchos primores de esta parte del Quadro.

¡ Quantas observaciones utiles se presentan al que exâmina con atencion este sublime grupo! La ascension ó elevacion de Jesus en el momento de su transfiguracion no debia representarse como un vuelo, ni como un movimiento efectuado con auxílio ó fuerza agena. Solo Rafael podia expresar una suspension extatica, sobrenatural, y dimanada del supremo poder y voluntad del mismo Salvador, que así se transfiguraba. Para realizar esta expresion en el ultimo grado á que pueden llegar los esfuerzos del arte, desplegó las alas de su ingenio, y lanzandose, por decirlo asi, de la esfera material, halló en su imaginacion poetica los rasgos del semblante de un Hombre Dios. En él llegó á expresar la máxîma hermosura de la édad viril animada, y exâltada con la impresion de una esencia divina. El ropage mas blanco que la niebe lleno de transparencia y fluidez aerea, la actitud extática de los brazos y cabeza, la expresion, de bondad y de piedad que brilla eminentemente en la divina fisonomía, un claro obscuro de admirable artificio; el contraste en fin de tantas perfecciones con las formas

severas y facciones venerables de ambos Profetas, y con las actitudes de humillacion y asombro de los tres Apostoles; tales son los medios de que se valió Rafael para realzar el efecto de la figura principal, infundiendo asi en ella un tono celestial que embelesa y sorprende á los observadores.

El Poussin sin embargo de sus grandes talentos fué poco feliz en la composicion de la figura del Salvador en el excelente Quadro de S. Francisco Xavier. Dió muchisimo vuelo á la ropa que cubre su cuerpo y le dexó en gran parte desnudo. Asi es que resulta de una expresion vulgar y sin el sublime decoro que debía caracterizarlo; siendo no menos evidente que mas bien que suspendido, parece como clavado en el ambito de la atmosfera (1). Pero ya es tiempo de continuar nuestra exposicion.

Separemos la vista de la cumbre del monte, y dirijamosla á sus faldas, ó á la parte inferior del Quadro ¡ Que contraposicion de escenas ! Arriba los placeres inexplicables de la gloriosa manifestacion de una imagen de la felicidad celestial; abaxo las miserias

(1) Estu en el Muséo señalado con el numero 73.

de la humanidad afligida, las angustias de las pasiones, el lamentable espectaculo de la insuficiencia de nuestras fuerzas para resistir á los insultos del enemigo comun. Un Joben de siete á nuebe años poseido del espiritu maligno, y en el acto de una furiosa convulsion, se presenta rodeado de sus parientes á los nuebe Apostoles (1), que aguardan á que baxe el Redemptor de la cumbre del monte donde se operan tantos prodigios. En vano se implora el auxîlio de los Apostoles para libertar al infeliz de sus crueles tormentos. Privados de la presencia, de los consejos, y del poder de su divino Maestro, manifiestan, y reconocen que sus propias fuerzas no alcanzan á tan gran milagro.

El numen de Rafael, tan sublime como fecundo, dió movimientos y expresiones diferentes á quinze figuras principales que campean en la parte inferior del Quadro; y aun otras quatro remotas y de quienes solo se descubren las cabezas, expresan afectos mui determinados.

---

(1) El Vasari dice con sobrada falta de exâctitud, que son onze los Apostoles de la parte inferior del Quadro.

En la linea de tierra una hermosisima muger (que tal vez es la Hermana mayor del infeliz Energûmeno) arrodillada y buelta de espaldas acia el observador, declara el estado deplorable de su hermano al Apostol, que sentado en frente, y suspendiendo la lectura de un libro, enque al parecer estaba absorvido, manifiesta en el primer momento su sorpresa. Una Joben, que acaso es la hermana menor, penetrada de dolor y aflicion, habla con el Apostol mas proxîmo, y al rededor de este, otros tres la escuchan con distintos afectos. En el mas Joben se nota la expresion vehemente de la compasion y admiracion. En el fuego de sus ojos, y en lo animado de su fisonomía, se dexa ver su impaciencia al no poder subministrar el alivio que se le pide. El mas anciano con actitud mas reposada, pero impresa en su venerable rostro la expresion de una piedad tiernisima, y reflexîonada, reconoce con resignacion y dolor, que carece de la facultad de curar al Joben desgraciado. De los otros dos Apostoles, el que se asoma por detras escucha las circunstancias del suceso que á todos aterra; ¡conque habilidad y filosofía estan dibuxados en su fisonomía los primeros efec-

tos del espanto , de la compasion , y aun de la curiosidad !

Un Anciano , que seguramente es el Padre del poseido , implora tambien el auxîlio , y mediacion de los Apostoles , dirigiendose particularmente al que esta en pie con manto de color acarminado. Este con rostro resuelto , y lleno de confianzá en el poder divino, lebantando la mano izquierda y señalando acia lo alto del monte , le infunde la mas dulce esperanza de ver disipado el tormento de su hijo,luego que descienda el divino Maestro. Para que en medio de tantas personas poseidas de afectos tan vivos y tan energicamente expresados, pudiese distinguirse la del anciano Padre , se necesitaba sin duda un ingenio tan extraordinario como el de Rafael. En efecto jamas ha expresado el pincel humano con tanta fuerza y eficacia, el dolor, la ternura paterna , y todo el encarecimiento y sumision del ruego , ó suplica.

De los tres ultimos Apostoles en la izquierda del Quadro , el uno esta sentado , y señalando acia al monte,conferencia con los otros dos acerca de la dificultad de socorrer á la consternada familia en la ausencia del Salvador.

Pasemos al grupo del Poseido. Un Rustico le tiene asido por detras , y por debaxo de los brazos. En su fisonomia alterada, en sus labios apretados, y en la inflexîon de su cuerpo, denota la fuerza que emplea en sugetarlo, y sostenerlo. Sin embargo sus cejas arqueadas, su frente arrugada, sus ojos abiertos de espanto y ansiosamente clavados en los Apostoles, evidencian, que lleno de terror busca en ellos el auxîlio que necesita para fortalecer su confianza, y templar su pavor. ¿Y que diremos de la expresion del Energumeno? Asaltado de la convulsion mas violenta, devorado de indecibles tormentos, se agita con furor, grita frenético, rebuelbe los ojos con espantoso giro, y pugna desesperado por arrojarse á tierra. Las carnes son amarillosas y aridas; la alteracion de los miembros esta representada tan al vivo, que no parece sino que se van á descoyuntar los huesos; el trabajo de los musculos esta expresado con suma propiedad, pero sin exageracion. Rafaél era incapaz de suponer en los musculos de la primera jubentud el resorte, dureza, y carnosidad que llegan á adquirir en la edad viril. Pronunció sin embargo fuertemente en el cuello los musculos

mastoydes, y las venas jugulares, porque efectivamente tienen estas partes intumescencias fáciles y visibles, aun en la edad mas temprana.

El Señor Mengs ha censurado la sequedad del colorido de esta figura, y aun ha congeturado que podria estar pintada por Julio Romano. El Vasari asegura, que Rafaél pintó todo el quadro por su propia mano sin confiar nada al pincel de sus discipulos, como lo habia hecho en muchas obras anteriores. Este testimonio sería de mucha fuerza, como que procede de un Escritor Artista y coetaneo, si por otra parte no tubiesemos tantas pruebas de la poquisima exâctitud y puntualidad conque refiere circunstancias y hechos muy principales; prescindiendo, de que es inegable que á la muerte de Rafaél quedó el Quadro de la Transfiguracion sin los últimos toques en algunas partes. Contrayendonos, sin embargo, á la figura del Energúmeno, confesarémos llanamente, que el tono de su colorido es sin duda fúnebre, artificiosamente seco, y tanto mas agrio, quanto se contrapone con el delicioso y harmonioso que domina en lo restante del Quadro; pero solo asi podria ofrecer el pincel la imagen

de un infeliz atormentado habitualmente del Espiritu maligno. De la frequencia de semejantes insultos ¿que deberia resultar sino un trastorno absoluto en las formas del cuerpo, y color de las carnes? Rafaél hizo esta misma reflexion, y por lo tanto expresó el mayor desorden de la naturaleza en el cuerpo del Poseido por medio de una convulsion universal, y de un colorido extraordinario.

Pero el triunfo del arte es haber conseguido, que una figura propia solo, al parecer, para inspirar horror, fuese precisamente la que nos causase mas lástima. Aquí es donde nuestro gran Pintor dío una nueba prueba de su feliz ingenio, y profundo conocimiento de los afectos humanos. Puso al Joben desventurado en medio de su afligida familia. Por un lado su hermana mayor, hermosa y gentil muger, implora el auxilio de todos, y señâla con ambas manos el pecho del infeliz; por el otro la menor, con rostro lloroso y angustiado, interesa no menos por su dolor, que por su jubentud y belleza; el Padre, en fin, con indecible expresion de congoja y sensibilidad paterna, despierta la piedad en el corazon menos

blando. Todos estos objetos dolorosos enternecen al observador é infundiendole una dulce compasion, se debilita por medio de ella la idéa del horror, que causaría individualmente la situacion del Energúmeno. Asi es que se fixa despues en él la vista, no solo sin repugnancia, mas tambien con lastima y commiseracion.

No hay impresion mas repugnante y odiosa que la del horror, ni puede ser sino momentanea, por los esfuerzos que hacemos para desprendernos de ella, no solo quando realmente presenciamos alguna accion, ó suceso horrendo, mas tambien quando pensamos en él, ó lo oimos referir. Por el contrario la commiseracion, la piedad, la ternura, son afecciones propias del corazon del hombre. En ellas, por decirlo asi, se complace, las acaricia con todas las ilusiones de la imaginacion, las hace servir de dulce pasto á su sensibilidad, y las lágrimas que derramamos en semejante estado de dolor son mas deliciosas, que amargas. De estos principios morales confirmados por la experiencia, se deduce, que en las artes de imitacion, es indispensable templar los objetos de terror, con circunstancias ó accesorios propios

para inspirar otros afectos patéticos, y analogos al corazon humano. Asi lo hicieron los ilustres Artistas antiguos, y asi se observa en el Laoconte y en las Niobes; sin este contraste abandonado el observador á las acerbas é insufribles sensaciones del horror, se separa al instante del espectaculo que las has producido condenando su propia curiosidad. Daniel de Volterra observó admirablemente este principio de contraposicion en su excelente Quadro del Descendimiento de la Cruz por medio de los afectos vehementisimos, y tiernisimos, que dió á la virgen y á las matronas, que la rodéan y socorren en su desmayo; y si la actitud de aquella no fuese tan extremada en su abatimiento, que casi degenera en poco decorosa, seria toda la composicion de una rara perfeccion. Rubens se desvió de tan ilustre modelo en su Quadro del Descendimiento. No atinó por esta razon con el legitimo medio de fixar y cautivar la atencion del observador, siendo evidente que debilitó el afecto de la piedad y lastima por el poco vigor que dió á la expresion del dolor de la Virgen, y de los que la acompañan, al paso que extremó la impresion del horror, representado el cuerpo de

Jesuchristo espantosamente desfigurado y derramando sangre por todas partes.

Se dice que Eufranor celebre Pintor Griego halló en tres versos muy conocidos de Homero (1) la idéa de una digna imagen de Jupiter, que en vano buscaba en su imaginacion y en la Naturaleza. Rafaél tomó en el texto sublime y sencillo del Evangelio los

---

(1) Lo mismo se refiere del celebre Escultor Fidias. Los versos de Homero son los signientes del primer libro de la Iliada:

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων·
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Virgilio desesperando sin duda de poder trasladar en toda su fuerza la harmonía y magestad de esta soberbia descripcion, se limitó á expresar la idea principal

Annuit, et totum nutu tremefecit Olympum.

El Señor Cesarotti no fue infeliz en la traduccion de este hermoso pasage:

Ei disse
E giá dechina maestosamente
L'imperiose ciglia; alto squassarsi
Le stillanti d'ambrosia auguste chiome
Sulla testa imortal: senti l'Olimpo
Il cenno omnipossente, e traballó.

principales caractéres sobre que debía convinarse la representacion del salvador transfigurado.

(1) « Su rostro se puso tan resplandeciente » como el Sol, y sus ropas se bolbieron tan » blancas como la misma niebe, y (2) se apa- » recieron Moises, y Elias hablando con el » Señor. Y vé aqui que una nube llena de luz » los (3) ocultó, y de esta nube salio una voz » que decía : este es mi hijo amado conquien » me he complacido mucho : este es el mis- » mo que debeis oir. Y oyendo esta voz los » Discipulos, cayeron en tierra boca abaxo, y » se llenaron de temor ».

Tales son las circunstancias á que se ciñó Rafaél para trasladar á la posteridad la representacion de la escena sublime de la transfi-

---

(1) Et resplenduit facies ejus sicut sol : vestimenta autem ejus facta sunt alba sicut nix. (*Evang. sec. Matth. cap.* 17.)

(2) Et ecce apparuerunt illis Moyses et Elias cum eo loquentes. (*Evang.* ibid.)

(3) Ecce nubis lucida obumbravit eos. Et ecce vox de nube, dicens : Hic est filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui : ipsum audite.

Et audientes Discipuli ceciderunt in faciem suam, et timuerunt valde. (*Evang.* ibid.)

guracion, que es el asunto ó por mejor decir la accion principal de este Quadro. La que se representa en la parte inferior, es accesoria, y puramente Episodica segun los principios de la Poetica Pintoresca, y las leyes de la mas rigurosa verisimilitud dramática. No será superfluo justificar esta asercion, que tal vez parecerá estraña, ó poco meditada.

El arte de la Pintura por sus propios recursos tiene facultad 1°. de representar las distintas partes del espacio hasta llegar á la apariencia de la maxîma extension perceptible à la vista del hombre. 2°. De representar en qualquiera porcion del espacio quantos objetos ofrece en el la naturaleza. Pero el tiempo que dura esta representacion es indivisible, y el menor posible, esto es, un momento, un instante.

Con arreglo á estos principios inegables se puede decir, que la Pintura representa en cierta porcion del espacio una accion principal por medio de varios objetos, ó cuerpos coexîstentes en el mismo instante de tiempo.

La accion, pues, en una Pintura, se representa y despliega en el espacio; pero en la Poesia, se describe y manifiesta en la succesion

del tiempo ; y asi como en esta se admiten los episodios , se aprueban tambien en la Pintura, aunque baxo distintas reglas, y diferente aspecto , pues es evidente que no pueden , como en un Poema, anteceder á la accion principal , ni servir para prepararla, respecto á que deben coexìstir con ella ; pero la aclaran por medio de ciertas analogias , y la realzan hasta lo sumo en fuerza de oportunos contrastes.

Paraque se repute , pues , por legítimo un episodio en la Pintura, es indispensable que séa coexîstente con la accion principal en el mismo instante de tiempo ; que tenga immediata conexîon con ella ; que la este subordinado por la inferior gerarquia de los Personages y del asunto; que ofrezca finalmente oposiciones, ó contrastes propios para exâltar hasta el mayor grado la impresion excitada por el suceso principal. Todos estos caractères se hallan reunidos en el episodio del Energúmeno.

1°. Es coexîstente en el mismo momento con la accion principal. Consta en efecto por el evangelio de S. Mateo, que habiendo baxado Jesuchristo del monte donde se transfigurò, se le acercó un hombre , y postran-

dose á sus pies : « Señor, le dixo, compade-
» céos de mi hijo que esta poséido y padece
» mucho, cayendo frequentemente yá en el
» fuego, ya en el agua. Lo he presentado á
» vuestros Discipulos, pero no han podido
» sanarlo (1) ». Esta última circunstantia eligió Rafaél para asunto de su episodio, y es claro, que habiendo acaecido durante la ausencia del Salvador como lo expresa el texto sagrado sin fixar el tiempo preciso, puede suponerse verisimilmente, como lo hizo Rafaél, que se verificase la presentacion del Energúmeno á los Apostoles en el mismo momento en que Jesuchristo se transfiguraba en lo alto del monte.

2°. Tiene relacion imediata con la accion principal. Por medio de este episodio se da razon del paradero y occupacion de los nuebe Apostoles durante la ausencia de su divino Maestro. Fuera de esto, el desconsuelo y

---

(1) Et cùm venisset ad turbam, accessit ad eum homo genibus provolutus ante eum, dicens : Domine, miserere filio meo, quia lunaticus est, et malè patitur; nam sæpe cadit in ignem, et crebrò in aquam. Et obtuli eum Discipulis tuis, et non potuerunt curare eum. (*Evang. sec. Matth. cap.* 17.)

pena, que experimenta el observador al considerar que no hallan remedio los crüeles tormentos del Energúmeno, se templa con la esperanza de que el Salvador, que en aquel mismo instante despliega y ostenta su esencia divina con una prodigiosa transfiguracion, hará tambien uso de su immenso poder para sanar à un desventurado, y consolar á su consternada familia. Tal es la relacion secreta que hay entre el incidente episódico, y el suceso de la transfiguracion; relacion sublime y felizmente ideada, relacion que se hace sentir en el corazon de todo hombre sensible quando contempla este admirable Quadro.

3°. La inferioridad relativa de los Personages, y asunto en el Episodio del Quadro es demasiado visible paraque nos detengamos en individualizarla.

4°. Rafaél, en fin, se esmeró en hacer resaltar la accion principal por medio de su contraste con la accesoria. Si en esta se representa la humanidad en su mayor abatimiento y miseria, se ensalza en aquella hasta transfigurarse en la divinidad. Abaxo, todos los tormentos de la afliccion, todas las inquietudes del dolor; arriba, la immensa y

pura paz de la gloria celestial. Por una parte, el espectáculo de la insuficiencia de los nuebe Discipulos para curar al Poseído; por la otra, la manifestacion del sublime poder de su Maestro. Asi es que lexos de debilitarse, se exâlta mas la accion principal por medio de este Episodio.

Si quanto acabamos de exponer, es exâcto, y fundado como lo creémos, será tambien lícito extrañar la ligereza y poca reflexîon con que algunos Escritores modernos, exâminando el episodio del Energúmeno, han culpado á Rafaél de no haber observado la unidad de accion; pero lo mas singular es, que reprehendiendo puntualmente lo que esta arreglado y merece grandes elogios, no han reparado el unico defecto de la composicion poetica de este Quadro. Tal es la violenta é inoportuna introduccion de los dos Protomartires que detras de un árbol en lo alto del monte se representan adorando al Salvador. Este lunar en una obra tan vasta, y que recáe en dos figuras mui disminuidas, remotas, y situadas en un ángulo del Quadro, es leve si duda, y no perjudica al efecto general; por otra parte son tan bellas y preciosas en su mérito pintoresco asi por la

viveza de la expresion, y gracia del colorido, como por la perfeccion de su claro obscuro, que no parece sino que Rafaél quiso ostentar en ellas un triunfo de su pincel, seduciendo al observador hasta hacerle olvidar la irregularidad de esta parte de la composicion. Se puede aplicar á este desliz de Rafael la juiciosa observacion de Aristóteles sobre la Odiséa (1). « Es evidente (dice este legis» lador de las Reglas poeticas) que serian » intolerables las circunstancias inverisimi» les sembradas en la narracion de la Odiséa, » si hubiesen sido presentadas por un Poeta » mediano ; pero Homero las dió un aspecto » gratisimo por medio de las demas perfeccio» nes y bellezas conque las adornó ».

---

(1) Ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσείᾳ ἄλογα τὰ τὴν ἔκθεσιν, ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ, δῆλον ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσει. νυν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητης ἐμφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον. (περὶ ποιητικης Κεφ. κδ΄.)

SECCION II.

Del Diseño.

El Diseño de Rafael en el Quadro de la Transfiguracion es de tan rara perfeccion, que se puede decir se excedió á si mismo en esta parte en que siempre fue sobresaliente, desde que reconoció sus propias fuerzas, y abandonó la manera del Perruguino. Exaltado sin duda por la misma sublimidad del asunto, y agitado de aquel entusiasmo proprio de los grandes ingenios, imprimió en los immortales rasgos de su dibuxo tanta grandeza, hermosura y movimiento, que con razon se le puede aplicar lo que Calistrato decia al contemplar la excelencia de una estatua de Scopas (1). « No son solos los » Oradores y Poetas los que dan nueba vida á su arte, quando en sus lenguas se derrama

---

(1) Ου ποιητῶν δὲ καὶ λογοποιῶν μόνον πνέονται τέχναι, ἐπὶ τὰς γλώττας ἐκ θεῶν θειασμου πεσόντος, ἀλλὰ καὶ τῶν δημιουργῶν αἱ χειρες, θειοτερῶν πνευματῶν ἐρανοις, ληφθεῖσαι, πάτοχα, καὶ μετὼ μανίας, προφητέουσι τὰ ποιήματα. (Καλιστ. Εκφ. εις τὸ Βαχῆς ἄγαλμου.)

» un numen sobrenatural ; las manos de los » Artistas arrebatadas tambien de los mas » celestiales impulsos , producen en medio » de cierto furor ó entusiasmo , obras estu- » pendas, y como inspiradas de la divini- » dad ».

¿Quien no admirarà , en efecto , la belleza y harmonía de tantos y tan diversos contornos ; la pureza y elegancia conque se deslizan marcando las formas con una verdad que compite con la naturaleza ; la suabe ondulacion conque se equilibran gratîsimamente las partes cóncavas y convêxas ; el alma en fin y movimiento que brilla eminentemente en el dibujo de este quadro ?

El diseño de Rafaél parece absolutamente original , y no se trasluce en él aquel tono de imitacion literal , ó copia del antigüo , que tan facilmente se percibe en las obras de otros insignes Maestros. Admiró y estudió sin embargo los modelos Griegos , y Romanos ; pero los imitó sin copiarlos, adaptando sus bellezas al gran modelo de la Naturaleza. De esta convinacion perfeccionada con las idéas de un ingenio creador, resultó aquel sistema de dibuxo , que á todos embelesa por su pureza, elegancia , y harmonía.

(1) El célebre Mengs se inclina á créer que Rafaél no estudió profundamente el antiguo; que por esta razon apenas conoció la belleza idéal de las formas, y que á pesar de la hermosura y correccion de su dibuxo fué inferior á los grandes modelos de la antigüedad. Juzga tambien que solo fué sobresaliente en los varones ancianos, ó de mediana edad, pero que no tubo el mismo acierto en las formas de los niños. Decide finalmente que las cabezas de sus Virgenes nos agradan mas bien por su expresion, que por su belleza, y que casi todas hacen una especie de mueca para sonrreirse; lo que le parece opuesto á la verdadera belleza.

Qualquiera que léa desapasionadamente las obras del Señor Mengs, conocerá facilmente que este ilustre Profesor con un espiritu metafisico, y propenso á las indagaciones abstractas, abrazó ciertas opiniones sistemáticas, y sacrificó frequentemente á estas idéas exclusivas el acierto en los juicios, y la imparcialidad en muchas decisiones importantes.

---

(1) Reflexiones sobre Rafael, el Corregio, y Ticiano y sobre las obras de los antiguos.

¿De donde puede provenir el embeleso general que produce el dibuxo de Rafaél, y la admiracion que ha excitado en todos los profesores desde tres siglos á esta parte? Sin duda de su excelencia y superioridad. Este grande Artista tomó de los antigüos la simetria ó conocimiento de las mejores proporciones, la elegancia de las formas, y los principios generales de la disposicion y plegado de las ropas; pero buscó el alma, el movimiento, y por decirlo asi la vitalidad de su dibuxo en la misma naturaleza. Ella sola puede franquear estas preciosas luces à quien la observe atentisimamente con una imaginacion vasta, y fecunda, un corazon sensible, y un gusto delicado y exquisito. Rafaél reunió felizmente estas calidades, y convinando los principios artisticos que indagó en los modelos Griegos y Romanos, con la observacion continua y profunda de los objetos animados, y con las idéas que le sugeria su brillante fantasia, consiguió crearse un dibuxo elegante, harmonioso, correctisimo, y sobre todo lleno de vida. Ningun otro Maestro ha podido llegar à poseér todos estos caracteres reunidos en el mismo grado que el Pintor de Urbino, y por esto nos pa-

rece justamente superior á todos ellos. Micael Angel fue insigne en la osification y musculatura, pero inferior en el modo de tratar las carnes, y jamas atinó con la belleza de las formas. El Corregio tubo mucha gracia y osadia en su diseño, pero á vezes es poco puro, y no siempre es elegante. El Ticiano fué mui desigual. Hay ocasiones en que se remonta hasta una gran perfeccion de diseño (como en el estupendo Quadro del martirio de S. Pedro Martir) pero de ordinario no es perfectamente correcto, aunque siempre dió grande vida á sus contornos. El Do miniquino se acercó en su mejor tiempo á Rafael por la correccion y elegancia de su diseño, pero abusó de la linea convêxa, y rara vez son bellas las formas de sus Mugeres. El Poussin, cuyo nombre solo es un elogio en los anales del arte, dió á su diseño grandisima pureza, é imitó admirablemente el caracter artistico de los antiguos, pero es inegable que esto mismo le dió tibieza en varias ocasiones, y en algunas se rozó con la sequedad. El mismo Mengs, en fin, á quien no se le puede rehusar la gloria de haber restaurado en nuestros tiempos el buen gusto del arte, corrompida y ajada anteriormente

por la ignorancia de los Pintores amanerados, ó de pura practica; el mismo Mengs, repetimos, con excelente estilo en las proporciones, suma belleza en las formas, y profundo conocimiento del antiguo, ha carecido sin embargo en su diseño de aquel precioso tono de movimiento y vida, que la Naturaleza descubre solo á sus mas intímos, y dignos confidentes. De aqui proviene aquel aire de desmayo, ó tibieza que se nota en los quadros de este célebre Profesor : defecto real pero casi eclipsado por las demas excelencias que honrran á tan ilustre pincel.

El señor de Mengs no pudo ver originalmente los dos insignes Quadros que Rafaél trabajó para Francisco, 1°. y que desde aquella época subsisten en Francia, á saber el S. Miguel, y la sacra Familia. Estan pintados enteramente por su mano, y son de la última, y mas sublime manera de su Autor, pues el primero se hizo tres años, y el segundo dos antes de su muerte. Se pueden, por lo mismo, reputar por cóetaneos al Quadro de la Transfiguracion, y seguramente no le son inferiores en perfeccion, y excelencia ¿ hubiera acaso negado el señor Mengs la hermosura ideal que todos reconocen y admi-

ran en la figura de S. Miguel? ¿y como es posible que no haya observado esta misma belleza exâltada hasta el mayor grado en la imagen de Salvador en el Quadro de la Transfiguracion? ¿quien podrá decir sin incurrir en la nota de ignorante ó estúpido que aquel precioso y admirable asomo de sonrrisa, que tanso contribuye á la prodigiosa expresion mixta de la cabeza de la Virgen, es una mueca y que perjudica á la hermosura? Si fuese posible que por desgracia del arte desapareciese este matiz de sonrrisa, se debilitaria indubitablemente la belleza actual de esta admirable cabeza, su expresion moral perderia uno de los elementos mas esenciales, qual es el deshaogo de la complacencia materna, y la gloria póstuma de Rafaél no podría ya ufanarse con uno de los rasgos mas ideales y sublimes de su diseño. Este asomo de sonrrisa suave y por decirlo asi secreta, es lo mismo que se reputaba en Grecia por una perfeccion en la Sosandra de Calamis (1); es lo mismo que se admira tambien en la Leucotéa con el Niño Baco en sus

(1) Luciano la llama μειδίαμα λεπτὸν καὶ λελυθὸς. (Imagines.)

brazos : estatua del estilo mas puro y noble, y cuya belleza lexos de debilitarse, se realza mas con esta expresion de sonrrisa.

Pero esta manera sublime de diseño, repetimos que la debió Rafaél al estudio del antigüo convinado felizmente con las inspiraciones de un ingenio extraordinario, y con las mas profundas observaciones sobre los objetos naturales. Sin salir del Muséo Napoléon, podemos tener una idea exâcta de su modo de diseñar y componer, comparando la imagen coneluida de la Virgen en el Quadro de la sacra familia con el estudio ó diseño que hizo de la misma figura por un modelo natural, el qual segun se asegura era una Muger á quien amaba con vehemente pasion. Asi Apeles eligió à Phrynés (1) para original de su famosa Venus Anadyomena. Como quiera que séa, en este precioso dibuxo hecho á la sanguina, y señalado en la sala de Diseños del Muséo con el n° 233, se representa una Muger en la misma actitud en que se halla la Virgen del Quadro, y los contornos

(1) Segun Plinio y Luciano este original fué la celebrada Campaspe. La opinion que aqui se adopta es la de Atenéo.

del niño á quien va á recibir, estan marcados vagamente y de primera intencion, y solo para fixar mejor la postura relativa de la figura principal. Tiene esta arremangada ó recogida la ropa acia arriba, de suerte que descubre el desnudo de las piernas y parte de los muslos; la manga izquierda tambien replegada, manifiesta el brazo desnudo hasta cerca del sobaco. Tal era el excelente método de Rafaél para acomodar despues las ropas al desnudo con mas propiedad y verdad. Las formas de esta Muger son gentiles, gratas sus proporciones aunque algo cortas, y la cabeza es bella en el orden comun de la naturaleza en los paises meridionales. Su boca se sonrrie amablemente, pero esta expresion es puramente natural, esto es, mas graciosa que magestuosa. Rafaél despues de haber trasladado toda el alma y vitalidad que ofrecían los contornos de su animado y amado objeto, pasó á corregir este primer bosquexo con aquellos toques que debian realzar la belleza, y enoblecer la expresion con respecto à la sublime persona que debia representar. Hé aqui las innovaciones que resultan de la comparacion del Quadro con el dibuxo de que se trata. Perfeccionó el cuello dandole dimen-

siones mas bellas, alteró el ovalo de la cara ondeando algunas partes demasiado rectas de su contorno, dió á la barba y boca la forma hermosisima y virginal, que tanto se admira, y que es en el estilo de la Venus de Medicis; tocó el concavo y contorno de los ojos dando mas grandiosidad á estas partes, como se observa en las Niobes; dió mas espacio y desembarazo à la frente, y afinó el arranque de la nariz con arreglo al gusto del antiguo; hizo finalmente mas esveltas las demas formas del cuerpo, en terminos de reducirlas á la mas bella y elegante simetría. Pero donde brilla singularmente el dibuxo idéal de Rafaél, es en el primoroso artificio conque alteró el movimiento de la boca, segun lo presentaba el modelo animado. Aquella sonrrisa natural solo era amable y graciosa. Rafael la añadió los matizes de la nobleza, de la magestad, de la ternura, y de la inocencia virginal. Todos estos caractéres reunidos componen una expresion tan prodigiosa, que ningun grabado ni copia ha podido trasladarla con felicidad.

Rafaél naturalmente inclinado á todo lo grande, y magestuoso, no podia poseér exclusivamente el tono de la gracia; la templa

siempre con aquellos dos caracteres sublimes; que como mas propios de su ingenio, son tambien los que mas sobresalen en sus obras. Asi es que en sus Niños, aunque bellos, no se encuentran aquellas formas, y expresiones graciosamente pueriles, en que su fué tan feliz el Ticiano. Parece que su pincel se desdeñaba de ostentar todo su vigor, quando en los objetos animados que imitaba, no se manifestaban las afecciones morales. Observese, por lo mismo, conque sublimidad pintó al Niño Jesus en el Quadro de la sacra Familia. Tiene grandisima belleza y elegancia, bastante gracia, pero predomina sobre todo una expresion portentosa de magestad y grandeza, por donde se trasluce (si es licito decirlo) el caracter de la esencia divina. El Corregio en el Quadro de la Virgen de la Escudela representó al Niño Jesus materialmente lindo, graciosisimo y nada mas. Rafael nos ofreció la imagen de un Niño Dios.

El Lector disimulará esta digresion en fabor del importante objeto que la ha ocasionado. Ni era posible modificar las opiniones de un hombre tan celebre como el señor Mengs sin entrar en una exposicion individual que justificase nuestras observaciones.

Volvamos al Quadro de la Transfiguracion.

El arte de disponer y plegar las distintas ropas de las figuras, es tambien una de las partes mas dificiles é importantes del diseño, y ciertamente es forzoso conceder en esto la palma á Rafaél. Ninguno las ha trazado con tanta elegancia, belleza, y verdad. Sus profundas observaciones y continuo estudio de las estatuas y baxos relieves antigüos, contribuyeron esencialmente á fixar su gusto, y perfeccionar sus idéas. Solo así pudo llegar á adquirir tanta superioridad en el trazado de los paños, distinguiendose por cierta gracia y elegancia, que no es facil encontrar, sino en los modelos antigüos.

Este grande Artista siguió siempre el excelente principio de trazar antes los desnudos, á fin se sobreponerlés despues las ropas con mas verdad y elegancia. Asi es, que la expresion de ellas es extraordinaria, manifestando claramente los pliegues la accion ó reposo de los músculos, la mas leve inflexîon de qualquier miembro ó parte del cuerpo, y hasta el transito, ó paso de un movimiento á otro. Todo el Quadro de la Transfiguracion presenta modelos admirables de estos primores. Fixémonos, por exemplo, en la Muger que

esta arrodillada y de espaldas, en la linea de tierra. Toda la disposicion de su trage indica no solo la alteracion de su alma, y agitacion de su corazon, mas tambien la precipitacion conque ha venido á implorar el auxîlio del Salvador. La túnica descompuesta, y caida del hombro izquierdo, en terminos de manifestar desnuda una gran parte de la espalda, y de ambos brazos; el ceñidor casi suelto de puro floxo, el manto terciado sin artificio, y como casualmente, sobre el hombro derecho: tales son los caracteres con que se ofrece la expresion mas viva de aquel desorden y abandono, que nacen del sumo dolor, ó de una acerba pena. En medio de la composicion de un trage tan alterado, todo respira elegancia, nobleza, y decoro ¡Conque propiedad, suavidad, y vagueza se trazan, en las ropas, las gentiles formas del desnudo de esta hermosa Muger, sin que se ofenda la decencia, ni se vulnere el decoro de la composicion! Cada figura, de por si, ofrecerá al examen de los observadores la misma belleza, verdad, y expresion en la composicion y plegado de sus respectivos paños. Al principio de esta exposicion hemos presentado ya nuestras idéas sobre el ropage del Sal-

vador. Es de admirable invencion, y superior á todos los elegios.

Rafaél convina siempre con grande artificio las ropas sueltas, y ceñidas, en terminos de que campeén los miembros, y partes principales del cuerpo, que dan movimiento, ó expresion. En los pliegues observa variedad y contraposicion; los señala largos y grandiosos en las partes mas salientes; en las retiradas ù obscuras, mas menudos, mas varios, y en mayor numero. Evita cuidadosamente el paralelismo y asi tienen siempre los pliegues una obliquidad relativa. Finalmente, quando una ropa cubre en parte algun miembro principal en las figuras mas reparables, cuida de que lo cruze en una direccion obliqüa, como se vé en el paño que cubre la pierna del Apostol anciano, que esta sentado en el primer plan, y en la tunica caida sobre la espalda de la Muger arrodillada.

Casi todos estos principios se observan en las mejores estatuas, y baxos relieves de la antiguedad, y al estudio de tan respetables modelos, debe en gran parte Rafaél la perfeccion que llegó á adquirir en el modo de trazar, y plegar las distintas ropas de las figuras.

SECCION III.

De la Expresion.

Ninguno ha igualado hasta ahora á Rafaél en la fuerza, oportunidad, y verdad, conque manifestó los afectos del ánimo por medio de las distintas expresiones de la fisonomía, y por las actitudes y movimientos de las imágenes. En esta parte, la mas súblime del diseño, y la mas esencial de arte de la Pintura, brilla sin rivales, y es todabía el mas perfecto modelo, que se puede ofrecer á la imitacion de los que aspiren á hacer grandes progresos.

La expresion de Rafaél es profundamente moral, no solo por la súblime representacion de todos los caractéres exteriores, que manifiestan las afecciones del ánimo, mas tambien por la oportunidad y decoro con que imprime en cada figura el grado ó matiz de pasion que le pertenece, exâltandola en unas, moderandola en otras, sin cargarla ni afectarla nunca, como tan frequentemente se observa en los Profesores de poco ingenio, que pintan carricaturas, quando piensan ser

vehementes, y farsantes ó cómicos, quando creén tener nobleza, y dignidad.

Es mui comun este vicio de no saber templar ni regular los afectos, aun entre Profesores de reputacion. Podemos decir con Longino (1), quando lo examina con respecto á la eloqüencia, que « consiste en introducir » afectos vana, é inoportunamente, donde no » debe haberlos, y en extremarlos, donde » deben moderarse. Parece que algunos », continua aquel gran Crítico, « como si estu» bieran ebrios, prescindiendo de los afectos » correspondientes á la materia que se trata, » echan mano arrebatadamente de los suyos » propios, ó de los que han observado en » la Escuelas ». Longino referiendose á Teodoro, llama á esta inoportunidad de afectos, Parentyrso, y ciertamente puede expresar tambien con suma propiedad el estilo frenético, y exâgerado de algunos Profesores de Pintura.

Para formarse alguna idéa de la maestría

---

(1) Ἔστι δὲ πάθος ἄκαιρον καὶ κενὸν μὴ δεῖ πώθους· ἢ ἄμετρον, ἔνθα μετρίου δεῖ. πολλὰ γὰρ ὥσπερ ἐκ μέθης, τινὲς εἰς τὰ μηκέτι τοῦ πράγματος, ἴδια ἑαυτῶν καὶ σχολικὰ, παραφέρονται πάθη. (Long. περὶ ὑψους §. 3.)

conque Rafaél modulaba los diversos matizes de una misma expresion, fixemonos, por exemplo, en el terror que naturalmente debia causar la inopinada aparicion de un Energúmeno en el acto de la mas violenta convulsion, y observemos, como se modifica en los distintos personages de la parte inferior del Quadro de la Transfiguracion. Apenas se percibe este afecto en el Padre y hermanas del Poseido, no tanto por la consideracion de hallarse yá acostumbrados á tan miserable espectáculo, quanto porque el dolor paterno, y la commiseracion fraterna prevalecen vigorosamente, y absorven ó sofocan qualquiera otra alteracion moral. En los Apostoles esta templada la expresion del asombro con la confianza en el divino poder, y con la fortaleza que les inspira el sublime caracter de Dicipulos de Jesucristo; asi es que degenera en una especie de sorpresa viva, acompañada sin embargo de la piedad, y del sentimiento de no poder aliviar los tormentos del desgraciado Joven. Pero esta misma expresion mixta se modifica entre los Apostoles, reforzandose, ó amortigüandose los elementos que la componen, segun las edades, y caractéres respectivos. Asi es que

en los mas Jobenes son mas vehementes las señales de la sorpresa , de la piedad , y aun se perciben las de la curiosidad ; en los mas ancianos desaparecen estas últimas , las primeras se manifiestan menos fogosas , pero la commiseracion es mas tierna , y profunda. Finalmente , se pronuncia con mas fuerza el terror en el Rústico que tiene asido al Energúmeno , y solo impide que llegue á ser extremo , la confianza que inspira á este hombre la presencia de los Apostoles.

Analizando de este modo las expresiones en los Quadros de Rafaél , se admirará la sagacidad filosófica conque supo convinarlas , y modificarlas , para producir el mayor efecto moral relativamente al objeto que se proponia.

Entre los principios , que observó este gran Pintor , el mas eficaz en nuestro concepto , fue el uso freqüente que hizo de las expresiones mixtas , esto es , de aquellas que indican varios afectos ó calidades morales á un mismo tiempo. Nada en efecto es mas conforme con la índole del corazon humano , y nada por consiguiente es mas propio para dar cierta verdad moral á las imágenes pintadas.

En el Hombre, podemos considerar su caracter moral habitüal, y las alteraciones ó perturbaciones del alma, esto es, las pasiones. Lo que llamamos expresion en la Pintura, debe abrazar, en general, la representacion de estas dos situaciones morales.

El caracter habitual se compone de cierto numero de calidades ó afecciones morales mas ó menos sublimes, amables, ó perniciosas, segun la actividad y energía del alma, segun las idéas y hábitos adquiridos desde la infancia, ó finalmente segun otras causas impulsivas, qualesquiera que séan. Infierese de esto que la expresion caracteristica de qualquiera figura precisamente ha de ser mas, ó menos mixta, paraque tenga verdad moral.

Si la imagen del Salvador transfigurado nos parece tan admirable, se debe atribuir principalmente á su portentosa expresion mixta, en la qual convinó Rafaél por medio de las facciones del rostro, composicion del ropage, y actitud del cuerpo, los caractéres de la magestad, de la omnipotencia, de una immensa piedad, y de la mas profunda resignacion á los decretos del eterno Padre. Si faltase alguno de estos matizes ó elementos,

la expresion general seria menos perfecta, y quedaria fria é insignificante, si solo se percibiese alguno de ellos. La Virgen del Quadro de la sacra Familia del mismo Autor es sin duda superior á qualquiera de las del Corregio en sus dos celebres Quadros del S. Geronimo, y la Escudela, y no por otra razon, sino porque la expresion es mas mixta, esto es, reune mayor número de aquellos caractéres, que consideramos propios de la Madre de Dios. Efectivamente, en las Virgenes del Corregio, predomina tal vez con exceso la expresion graciosa acompañada solamente de la inocencia, y pudor virginal. Rafaél á mas de expresar en su Virgen estos tres caractéres, añadió otros preciosisimos, y que se ocultarón al Corregio; tales son, el mas sublime decoro, cierta magestad sobrehumana, y un aire de respeto secreto acia su hijo, por el conocimiento que tenia de su divinidad. No hubiera podido matizar de un modo sensible tantas expresiones, si hubiese pronunciado particularmente alguna con tal vigor y eficacia, que eclipsase á las demas. Asi es que todas brillan y se perciben, y el conjunto de ellas constituye una expresion mixta en su mayor grado de perfeccion. El

Corregio se fixó en la gracia, porque era propia de su ingenio, pero al paso que la reforzó, debilitó ú omitió otros caractéres acaso mas esenciales, y resultó una expresion general, que no corresponde á la excelencia del objeto representado.

La misma Naturaleza ofrece, á vezes, ciertas expresiones tan mixtas en algunos Indibiduos, que jamas pueden ser bien retratados sino por Artistas eminentes. Asi se explica la facilidad conque Pintores medianos sacan á vezes retratos mui parecidos, y la dificultad, ó imposibilidad con que tropiezan en otros. Es claro que en aquellos, la expresion es sencilla ó mui determinada en un solo caracter, y que es mas complicada, ó compuesta de mayor número de elementos en los segundos. Plutarco dice hablando de Demetrio Poliorceto (1): « Tan admirable » era el carácter de su fisonomía, como so» bresaliente la belleza de su rostro. Asi es

---

(1) Ἰδέα δὲ καὶ κάλλει προσώπου θαυμαστὸς καὶ περιττὸς· ὥστε τῶν πλαττόντων καὶ γραφόντων μηθένα της ὁμοιότητος ἐφικεσθαι. τὸ γὰρ αὐτο χάριν καὶ βάρος καὶ φοβον καὶ ὥραν ἔιχε, καὶ συνεκέκραλο τῳ νεαρῷ καὶ ἡλικῷ δυσμίμητος ἡρωϊκή τις επιφάνεια καὶ βασιλικὴ σεμνότης. (Πλουταρχ. Δημήτριος.)

» que ningun Pintor, Grabador, ó Estatuario, » pudo acertar á retratarle. En efecto, no solo » reunía en su rostro, la gracia, y la grave- » dad, la hermosura, y algun matiz de fero- » cidad que asustaba; mas tambien juntaba » con el vigor jubenil y cierto aire audaz, » una expresion inimitable de heroismo, y » toda la magestad de un Monarca ». Tan cierto es, que la Naturaleza siempre fecunda y varia, puede por si sola convinar expresiones maravillosas, quales no podria idearlas la imaginacion mas exâltada.

Si es tan necesario el uso de la expresiones mixtas en el carácter de las figuras, no lo es menos en la manifestacion de las pasiones, ó agitaciones del ánimo. En efecto, el caracter fundamental es permanente é inherente en el hombre; la pasion es accidental y pasagera. Rara vez ó nunca se podrá, pues, esta pronunciar de un modo absoluto, y con independencia de aquel. Los rasgos del carácter primitivo deben divisarse siempre en medio de las pasiones mas violentas, templandolas, y modificandolas con distintos matizes. Asi es que si un Pintor tubiese que representar á Aquiles baldonando, y amenazando á Agamenon delante de la Asamblea

de los Griegos, cometeria el mayor desacierto, si le diese la expresion absoluta de una cólera ciega, ó exâltada hasta el mayor grado posible; ni bastaria para justificar este error, la autoridad de Homero, que seguramente supone á Aquiles en esta situacion extrema, quando le hace prorrumpir en estas injuriosas expresiones, dirigiendose á Agamenon.

¡ Ebrio que tienes (1)
Los ojos insolentes como un Perro,
Y el corazon cobarde como un Ciervo!

El Poeta pudo extremar este afecto sin riezgo de degradar á su Heroe, porque en el discurso de su Poema, califica, y manifiesta sus virtudes heroicas, sus sublimes pasiones, y completa de este modo el digno retrato de Aquiles en la imaginacion del Lector. Pero la Pintura, que no puede disponer sino de un instante de tiempo, debe aprovecharlo con sumo cuidado para caracterizar las personas y acciones del modo mas claro, y decoroso. Por lo mismo, en el caso supuesto, seria

(1) Οινοβαρὲς, κυνὸς ὄμματ' ἔχων, καρδίην δ' ἐλάφοιο. (Ιλιαδος. A. vers. 225.)

necesario modificar la expresion de la cólera de Aquiles, con la de cierta dignidad, firmeza, y magestad, que denotase su heroismo, y origen divino. De otra suerte, creéria el observador ver la furia de un hombre vulgar, y no la indignacion del Hijo de Tetis, del vencedor de Hector.

Tambien sirve esta convinacion de afectos para templar, á vezes, ciertas expresiones extremas ó absolutas, que á causa de proceder de pasiones violentisimas, ó de causas extraordinarias, producirian sensacion desapacible en los observadores, yá por su poco decoro, yá por su aspecto horroroso, ó ridiculo. Si la expresion del Laoconte fuese absoluta, y solo manifestase los horribles tormentos de un anciano luchando inutilmente con los monstruosos réptiles, que enrroscados en su cuerpo y mordiendole ferozmente, derraman por sus venas un mortifero veneno, es claro que semejante expresion seria horrorosa, intolerable, y repugnante al hombre menos sensible. Los tres ilustres Estatuarios Griegos evitaron felizmente este inconveniente, modificando la expresion del dolor fisico con la de una fortaleza heroica, y con la de la ternura paterna; de estos tres

elementos formaron aquella excelente expresion mixta, que tanto nos admira, y embelesa en la insigne estatua de que hacemos mencion (1).

Rafaél igualó, sin duda, en la expresion á este y otros ilustres modelos de la antiguedad, y de él se puede decir con respecto á los Modernos, lo que Plinio de Timantes (2): « Este es el único Artista, que ha trabajado » sus obras mas bien con el entendimiento, » que con la mano, y sin embargo de la ex- » celencia de su pincel, se admira aun mas » la grandeza de su ingenio ». Es forzoso confesar que ha tenido mui pocos imitadores en la excelencia de las expresiones, y en gene-

---

(1) Nos parece que esta teoría de la expresiones mixtas no ha sido bien conocida hasta ahora, ni mirada baxo el aspecto que la presentamos. El principio á que la referimos, es la índole del corazon humano; principio fixo, sensible, conocido de todos, y confirmado por la experiencia diaria. Con él se explican facilisimamente todas las reglas y preceptos correspondientes á la propiedad, y verdad de las expresiones artisticas.

(2) Atque in unius hujus operibus intelligitur, plus semper quàm pingitur, et cum ars summa sit, ingenium tamen ultrá artem est. (*Plin. lib. 35, cap. 9.*)

ral, se puede asegurar que en esta parte somos mui inferiores á los Artistas antigüos.

SECCION IV.

Del Claro-obscuro.

Se sabe que el claro-obscuro, en la Pintura, es la representacion de los efectos, que produce la distribucion de la luz en el espacio, y objetos que incluye un Quadro. Para fixar las idéas y evitar confusion llamaremos, claro-obscuro particular, al que resulta de la incidencia de la luz en cada objeto; y claro-obscuro general, al sistema de la distribucion y convinacion de las luzes y sombras, que deben adaptarse á un Quadro para producir el mayor efecto, séa con relacion á la imitacion de los accidentes mas bellos de la naturaleza, á la verdad del relievo ó bulto de los objetos, á la mayor claridad y desembarazo de los grupos, á la harmonía optica mas propia para agradar á la vista con intervalos de reposo y accion, ó finalmente con respecto á la perspectiva aerea, esto es à la mas viva ilusion de las distintas distancias á que se figuran los objetos del Quadro.

El claro-obscuro particular de Rafaél es, de ordinario, vigoroso, y propio para producir mucho efecto. Este caracter sobresale en el Quadro de la Transfiguracion; empero en las carnes y ropas, la degradacion de tintas desde los claros hasta los obscuros parece demasiado rápida, no porque faltan matizes intermedios, sino porque los extremos, esto es, el mayor claro, y la mayor sombra estan fuertemente pronunciados. El tiempo debilitando las medias tintas de rebajo, y reforzando las ultimas sombras, ha contribuido sin duda á exâgerar su contraste con los claros; pero principalmente debe esto atribuirse al negro de humo ó de imprenta, que Rafaél empleó en este Quadro para las sombras, ó por via de ensayo, ó por capricho como dice el Vasari, ó porque realmente no prevía que esta especie de negro llegaria á cargarse en extremo con el discurso del tiempo, y mancharia los demas colores adyacentes.

La reparticion general de la luz, ó el claro obscuro general de este Quadro, es acaso una de las cosas mas bellas, y harmoniosas que ofrece la Pintura moderna. Para convinar el efecto óptico de los distintos grupos y

espacios, empleó Rafael tres diversios grandos de iluminacion. En la parte superior donde Jesuchristo se transfigura, la luz no solo es abierta, mas tambien extraordinaria, y de immenso resplandor. Esta luz debilitada por la reflexion sobre la cresta de la montaña, y por su refraccion en las nubes, ilumina la falda umbrosa donde se hallan los Apostoles, y la familia del poseido; pero este mismo espacio inferior recibe directamente la luz atmosferica por una quebrada, que manifiesta la senda que conduce á un sitio tan retirado. Por ella se descubre en agradable lontananza un pais terminado por una montaña, en cuya cima se divisa una poblacion. Los celages roxos del horisonte indican que el sol esta mui baxo.

El claro obscuro, que se convinó com una distribucion tan ingeniosa de la luz, es de tal efecto, que suspende y embelesa. La masa general tiene admirable contraposicion, no inverisimil, ni forzada, como en muchas pinturas modernas, sino natural, legitima, y analoga á las acciones y circunstancias locales. Efectivamente, si el claro obscuro de la parte superior ofrece tantas perfecciones, no es por otro motivo, sino

porque contrasta maravillosamente con la severidad y fuerza del sistema de luces y sombras en la parte inferior del Quadro ; pero este contraste lexos de ser caprichoso, ni siquiera parece convinado artificiosamente, antes bien procede naturalmente de los accidentes, y sucesos que se representan. La presencia momentanea del Salvador transfigurado debe derramar randales de una luz inmensa, y pura sobre los grupos superiores, al paso que en los inferiores, la naturaleza de la luz local, y el mismo caracter funesto de la accion eventual exigen necesariamiente un claro obscuro vigoroso, y austéro.

Si el efecto general es tan sobresaliente, no lo es menos el de los grupos particulares. La claridad, el deshaogo, y bulto que ofrecen, admiran al menos inteligente ; y la grata harmonia de las luces, y sombras alaga placidamente la vista del observador.

La degradacion, y empléo de las tintas en los diversos planes de este Quadro, es de delicado artificio, y gran inteligencia, y por lo mismo es tan eficaz la ilusion de la perspectiva aerea (1). En los objetos ó figuras

(1) La ilusion ó representacion de la apariencia

mas proximas hizo uso Rafael del azul, del anaranjado, del acarminado, y alguna mancha de roxo vivo; en las intermedias, del verde, del morado claro, y de un roxo manchado semejante al color de texa; en las mos remotas, de los morados mas, ó menos

---

de las distancias en un Quadro pende de la Perspectiva linear, y de la aerea. Es claro, que suponiendo constante la luz, á medida que nos alexamos de un objeto, nos parece que se alteran sus dimensiones, su color local, y su claro obscuro. La primera alteracion esta sujeta á las reglas geometricas de la Perspectiva linear. La segunda, ó la del color, pende del aire interpuesto, segun el qual se turba mas ó menos; finalmente, la del claro obscuro es proporcional á la diminucion de la luz, esto es, en razon inversa de los quadrados de las distancias.

De aqui se signe, que si se supone un Quadro para la Pintura dividido, por exemplo, en seis planes distantes entre si de un pie, y que el observador se halle á esta misma distancia; si la luz es constante, y uniforme; y se representa por, 1, el claro obscuro del primer plan, el del segundo será una quarta parte menos vigoroso que el del primero; el del tercero sera $\frac{1}{9}$, el del quarto será $\frac{1}{16}$, y finalmente el sexto será treinta y seis vezes mas débil que el del primer plan. Asi es, que á una larguisima distancia casi no será perceptible el claro obscuro. Tambien se deduce de esta teoria, que entre cada dos planes immediatos

turbios, y del indigo. Es facil inferir de esta distribucion general, que los colores menos refrangibles, ó mas fuertes, dominan en los primeros planes, y los mas débiles, en los espacios remotos.

La oportuna degradacion del claro obscuro es tambien indispensable para la ilu-

---

la maxîma diferencia de claro obscuro será del primero al segundo; y que esta diferencia será menor entre el segundo y el tercero, y asi de los demas. Por exemplo, es manifiesto que siendo la eficacia del claro obscuro en el segundo plano á la del primero como 1 á 4; la del tercero será á la del segundo como 4 á 9; la del quinto á la del quarto como 16 á 25; y finalmente la del sexto á la del quinto como 25 á 36. Aqui se ve claramente, que la degradacion del claro obscuro entre cada dos planos immediatos va siendo cada vez menor en mayores distancias, hasta que llega á ser insensible.

La observacion esta acorde con estos principios, que jamas deberá olvidar el Artista, si quiere ser sobresaliente en la expresion de la perspectiva aerea.

Si la luz no es uniforme, se alteran estas reglas elementares, modificandose segun los accidentes de ella convinados con las distancias que se quieren figurar. En general se puede decir que « la eficacia del claro » obscuro esta en razon compuesta de la inversa de » los quadrados de las distancias, y de la directa de las » cantidades de luz ».

sion de la perspectiva aerea. Rafaél lo templó en los distintos planes, debilitandolo, ó reforzandolo segun las distancias de los objetos, y la cantidad de luz que los ilumina. Asi es, que el claro obscuro de las figuras, que estan sobre el monte, es tal vez mas perceptible y determinado, que el de las que se encuentran en el ultimo plan de la parte inferior del Quadro, pues aunque las primeras se hallan mucho mas distantes, tienen sin embargo infinitamente mas luz que las segundas.

Reservando á Rafaél la gloria de haber ideado en el Quadro de la Transfiguracion una composicion de claro obscuro, que será siempre el mas digno objeto de admiracion, no es posible rehusar al Corregio la palma en esta parte tan dificil é importante de la Pintura. Ningun Maestro ha reunido tantas perfecciones, como este, en la optica Pintoresca. El Ticiano fue insigne en la perspectiva aerea. Velazquez le igualó en esta parte. Pablo Veronese admirable en la degradacion oportuna, y convinacion harmoniosa de las tintas segun las diversas distancias. El Poussin fue acaso el mas perfecto de todos los Pintores en el claro obscuro de los Paises, y

demas objetos inanimados de la Naturaleza, como la convenzen sin replica sus quadros del Diluvio, de la Arcadia, y del paséo de Diogenes. Pero el Corregio, á mas de ser sobresaliente en todas estas partes, fué único y hasta ahora inimitable en la verdad, y belleza conque degradó la luz sobre los desnudos, en la grandiosidad y gentileza de sus masas de claro obscuro, en la viveza y oportunidad de los reflexos en los espacios estabimentados, y finalmente en la feliz invencion de unos accidentes de luz, que dan al claro obscuro la mayor gracia, y harmonia posible.

SECCION V.

Del Colorido.

Si el diseño representa los objetos de la naturaleza por medio de sus contornos y perimetros, y el claro obscuro manifiesta los efectos de la luz sobre ellos; debe el colorido imitar no solo la apariencia de sus colores, mas tambien darnos á conocer su diafanidad, ù opacidad, su dureza, ô blandura, y en suma, todas las demas calidades particulares, y mixtas de los cuerpos.

Para conseguir estos efectos, se requiere la observacion mas profunda y delicada de la Naturaleza, hermanada con un gusto exquisito, y con un conocimiento exâctisimo de los colores artificiales, y del modo de emplearlos.

El colorido de Rafael en el Quadro de la Transfiguracion es sobresaliente, y superior al de una gran parte de los Maestros conocidos, pero no pudo sin embargo conseguir en este ramo la preeminencia, que nadie puede disputarle en los demas del arte de la Pintura.

En las carnes de los hombres hay suma verdad, y vigor en el colorido de las partes claras é iluminadas, pero en las sombras se nota crudeza, ya por falta de reflexos de luz de que hizo poco uso Rafaél, ya porque el caracter de su claro obscuro era siempre mui vigoroso, y como procedente de luz encerrada, ya finalmente porque escaséo demasiado el roxo, y amarillo en las medias tintas de rebajo, ó degradacion. Este defecto se hace mas sensible en el colorido de las Mugeres Jobenes y hermosas, pues á causa de la rotundidad de las formas, y de la blancura y finura de las carnes, debian tener va-

riedad de tintas, ya azuladas, ya rogizas, segun las partes sanguinas ó humedas que corresponden debaxo del cutis, y segun séa mas ó menos espesa la carne que las cubre. Debian sobre todo conservar el tono del colorido con cierta verdad en las sombras, asi por los reflexos copiosos de luz que arrojan sobre ellas las formas rotundas, y carnes blancas, como porque el color de esta especie se desvirtüa menos que los demas en las partes sombreadas, ó estabimentadas.

En la hermosa Muger, que esta en la linea de tierra del Quadro, se deséan, y no se encuentran todas estas perfecciones del buen colorido. El tono, que domina en las carnes, es ceniciento, ó gris, y las sombras son negriscas, sin transparencia, sin reflexos, y por consiguiente sin vestigio alguno del color local. Por solo este defecto no llega á ser perfecto aquel desnudo tan bella y elegantemente trazado en la espalda de la expresada figura. En el nostro, que tiene buelto, hay mas verdad, y lucidez en el colorido.

Rafaél sin embargo, en su ultima manera, mas bien propendió al roxo, que al blanco, en el tono del colorido de las Mugeres, y Jobenes bellos, como se puede observar en los

Quadros de la sacra Familia, del S. Miguel, y de la santa Cecilia; siendo tambien evidente, que este tono roxizo, aunque exâgerado, es de mas verdad, y tiene infinitamente mas expresion de vitalidad, que el blanquizco quando domina con exceso, como sucede frequentemente en las Mugeres del Dominiquino, en las del Guido, y casi siempre en las de Rubens. Como quiera que séa y fundandonos en la observacion del estilo habitual de Rafael en los ultimos tiempos, nos inclinamos á conjecturar con el señor Mengs, que la Muger de este Quadro pudo haber sido bosquexada por Julio Romano, y repintada, ô tocada despues por su insigne Maestro. Si este toque fue ligero, es probable que el tiempo consumiese la capa superficial de color, y manifestase la inferior. Esta presuncion adquiere tanta mas fuerza, quanto el caracter del colorido de Julio Romano era lugúbre, poco vario, y desapacible por cierto aspecto aplomado, ó ceniciento; no siendo estraño por otra parte, que los retoques de Rafael fuesen de poca consistencia, pues constando que no dexó del todo concluido este quadro, es mui posible que la espalda y brazos de la figura de que se trata, queda-

sen á medio retocar. Apenas hay lugar para dudarlo, quando se observa el vigor, el empasto, la verdad, y resolucion conque estan pintadas las carnes de los Apostoles, y figuras del grupo superior.

Pero el defecto que acabamos de apuntar es parcial, y solo notable, porque se halla en una obra tan excelente y admirable. Son mui comumes estas imperfecciones en varios celebres Maestros, pero casi no se reparan, porque no disuenan ni ofenden tanto en Pinturas menos sublimes, y excelentes. Asi la antiguedad censuró en el retrato, que hizo Apeles de Alexandro para el templo de Efeso, el colorido fosco y pardusco de las carnes, siendo asi que aquel ilustre conquistador tenia la tez blanca, y realzada con cierto matiz roxo, particularmente en el pecho, y en el semblante (1).

El rostro del Rústico esta pintado con gran valentía y expresion ¿y quien dexará de ad-

---

(1) Ἀπελλῆς δὲ, γράφων τον κεραυνοφόρον, οὐκ ἐμιμήσατο τὴν χρόαν, ἀλλὰ φαιότερον καὶ πεπινομένον ἐποίησεν. ἦν δὲ λευκὸς, ὥς φασιν, ἡ λευκότης ἐπεφόινισσεν ἀυτοῦ περὶ τὸ σῆτος μαλιστα καὶ τὸ πρόσωπον. (Πλουταρχ. Αλεξάνδ. βίος.)

mirar en el grupo de los Apostoles la verdad, la brillantez, la harmonia, y grata variedad del colorido de las carnes? ¡ que belleza y suavidad en las del Apostol mas Joben! ¡ que austeridad expresiva en las del que sentado en el primer plan! ¡ que ilusion optica tan completa en la mano izquierda, y pie derecho, que estan escorzados! En el trage, en el cuello, y hasta en sus canos cabellos, se debe observar la verdad y oportunidad de algunos realzes, y golpes de luz, que parecen dictados por la misma Naturaleza.

Rafael ostentó toda la sublimidad de su pinzel en el rostro del Salvador. Esta pintado con nobilisimo estilo, y con una perfecta conclusion. El colorido es de suma belleza y resplandor, y parece como bañado de luz celestial.

Es tambien mui digno de elogio el empléo oportuno de los colores segun las diversas distancias. Asi se puede observar en los dos Profetas, en el grupo de los tres Apostoles prosternados en los alto del Monte, y en las dos figuritas de los Protomartires, pues por medio de variedad de tintas felicisimamente imaginadas, se representan con todo el vigor de la verdad y de la expresion, sinque por

esto se altere la ilusion óptica de la grande distancia á que se hallan del primer Plan del Quadro.

Pero la parte en que Rafaél sobresale mas, es en la harmonia de las tintas con respecto á las distintas ropas de las figuras. Manifestó en el modo de emplearlas, y convinarlas, que conocia perfectamente la naturaleza de los tres colores puros, esto es, del roxo, amarillo, y azul. Jamas reune dos de ellos en una misma masa, sin que el uno este quebrado ó alterado, como se puede reparar en los paños del Apostol, sentado en el primer plan ó en el trage de la Muger arrodillada. Evitó con mucha razon presentar (como lo hizo despues Rubens) grandes manchas de roxo puro, porque este color como el mas proxîmo á la luz, ó el menos refrangible, es intratable para la harmonia, y se hermana dificilmente con las demas tintas de un modo grato y apacible á la vista. Substituyó en su lugar el Carmesi, como mas propio para proporcionar suaves degradaciones, y sombras oportunas.

La exposicion que acabamos de hacer, evidencia que Rafaél sobresalío en algunas partes esenciales del colorido, pero el interes

de la verdad precisa á decir, que no llegó á poseér en su manéra habitual la perfeccion conque el Ticiano convinó, y empastó las tintas, en terminos de dar á las Carnes una extraordinaria verdad, y el mayor tono de vitalidad; ni fué tan eminente en el uso de los contrastes, en la melodia y verdad de los espacios sombreados, ni en la expresion de la Perspectiva aerea. Ni igualó á Pablo Veronese en el arte de esparcir harmoniosamente los colores, variandolos, y modificandolos, para producir la mayor belleza, é ilusion en la imitacion de las ropas y trages; ni tubo el admirable talento del Corregio para degradar el colorido desde la luz á las sombras con matizes insensibles y delicadisimos, y emplear oportunamente los reflexos, y baños de colores húmedos en las partes sombreadas, para darlas un tono de verdad, y transparencia marabillosa.

Hemos dicho que el colorido de Rafaél no era tan perfecto como el del Ticiano, pero con la restriccion de referir este juicio á la manera habitual del primero. Hay en efecto ocasiones en que el Pintor Romano ostenta en su colorido toda la verdad, y vigor, que admiramos en las mejores obras del Vene-

ciano. ¿Qual de estas podrá ser preferida á la cabeza del S. Geronimo en el Quadro de la Virgen del Foliño, al retrato de Castiglione, y al del Personage desconocido, señalado en el Museo con el nº 937? En estos preciosisimos quadros brilla el mas perfecto colorido, y en ellos se presenta Rafael como un digno rival del Giorgione, y del Ticiano. Tan cierto es, que quando se veía precisado á copiar la Naturaleza, como acontece en los Retratos, hallaba este gran Pintor recursos suficientes en si mismo, para exâltar hasta lo sumo el vigor, y vitalidad del colorido.

Antes de concluir este exâmen anâlitico, debemos hacer observar á los aficionados la perfeccion conque Rafaél limaba, y concluía sus obras, repitiendo los retoques á medida quel el tiempo, y la reflexîon le sugerian nuebas idéas. Este caracter de emmienda, ó correccion final, es el sello de la immortalidad para las obras del arte, asi como para las producciones del ingenio. El Ticiano, Corregio, y Pablo Veronese fueron incansables en los retoques del colorido, y de esto dimana aquel esplendor, y por decirlo asi, aquel sol, que tanto nos admira, y embelesa en sus pinturas. Asi lo hacia Apeles ex-

poniendo sus quadros á la censura publica, para aprovecharse de las observaciones utiles. Asi su rival Protogenes, el qual segun Plutarco, es fama, que empleó siete años en pintar, y perfeccionar su famoso Jalyso. Esta escrupulosidad en limar las obras, y retocar las pinturas, hasta darlas el mayor grado de belleza, estaba adoptada entre los antiguos, como uno de los principios mas indispensables para la perfeccion del arte (1). « Observa, dice Platon, como el trabajo de » los Pintores para la representacion de qual- » quiera figura, parece que no se reduce al » fin á otra cosa, que á rebajar y realzar su » colorido, esto es, á retocarla continuamente,

(1) Οἶσθ' ὅτι καθάπερ ζωγραφων οὐδὲν πέρας ἔχειν ἡ πραγματεία δοκεῖ περὶ ἑκάστων τῶν ζωων ἀλλ' ἢ τῶ χραίνειν ἢ ἀποχραίνειν, ἢ ἄν ποτε καλοῦσι τὸ τοιοῦτον οἱ ζωγράφων παῖδες. οὐκ ἄν ποτε δοκῇ παυσασθαι κοσμοῦσα, ὡς τε ἐπιδοσιν μηκέτ' ἔχειν εἰς τὸ καλλίω τε καὶ φανερώτερα γίγνεσθαι τὰ γεγραμμένα. (Plat. Leg. lib. VI.) La accepcion que damos á las vezes χραίνειν y ἀποχραίνειν, nos parece bastante legitima. Vease á Suidas en la vez χραΐνειν, y á Eischio en la ἀποχραίνειν. Henrrico Estefano dice, explicando la aception de este ultimo vocablo: ideoque Heischius dicit ἀποχραίνειν, &c. Scilicet adere, hoc est adjectis colorum floribus, qui deerant, exornasse.

» ó como quiera que llamen á esto los Artis-
» tas. Jamas satisfechos de la hermosura de
» su obra, la dan siempre nuevos toques, y
» añaden nuevos primores, para hacerla cada
» vez mas bella, y sobresaliente ». El testi-
monio de este gran Filosofo, á quien no era
estraña la pintura, por haberse dedicado á
ella en su juventud, es del mayor peso, y
confirma decisivamente lo que hemos asen-
tado en orden á la exquisita conclusion de
las Pinturas en las Escuelas de Grecia.

Por desgracia del arte han prevalecido los
principios opuestos entre la mayor parte de
los Pintores modernos, particularmente en
los últimos tiempos. Unos con ingenio, pero
arrastrados por el torrente de la disipacion
de nuestras costumbres, quisieran conciliar
la abstraccion y sosiego del estudio con el
goze de unos vanos, y tumultüosos placeres;
incapazes por lo mismo de aplicacion pro-
funda, trabajan sin esmero, y con una pre-
cipitacion incompatible con la perfeccion.
Otros sin vocacion ni disposiciones naturales,
profanan el arte de todos modos, trafican
servilmente con las producciones de su pin-
cel, las multiplican locamente segun el ca-
pricho, ó mal gusto que domina, y despre-

cian altamente la censura de los inteligentes, y el juicio de la Posteridad. Asi es que una grandisima parte de los quadros modernos mas bien parecen bosquexos, ó estudios imperfectos, que obras enteramente concluidas.

Entre tanto decáe el Arte lastimosamente. Un Mengs, ó un David la han enoblecido sin duda con sus ilustres producciones; pero en vano claman las Pinturas, y escritos de estos grandes profesores contra la corrupcion de los principios adoptados; en vano recuerdan la correccion y pureza de las maneras antigüas. Las preocupaciones del mal gusto, la oposicion de la turba de Pintores ignorantes y amanerados, interesados en perpetuar sus viciosos estilos; y mas que todo: la debil impresion, que hace lo bello y sublime en nuestras imaginaciones viciadas con idéas mezquinas, y pueriles: todas estas causas contribuyen poderosamente á dificultar, y retardar los progresos de una reforma útil, y que hubieran realizado los esfuerzos unánimes de aquellos dos célebres Artistas, si hubiera menos obstáculos, ó si el error no estubiese tan arraigado.

OBSERVACIONES

SOBRE

LA PINTURA DE LOS GRIEGOS.

..... ὅυτως ἀπο τῆς τῶν αρκαίων μεγαλοφυίας εἰς τὰς τῶν ζηλούνλων ἐκείνους ψυχὰς, ως ἀπὼ ἱερων σλομίων, απόῤῥοιαί τινες φερονλαι, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι, καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβασκοί, τῷ ἑτέρων συνενθουσιῶσι μεγέθει.

(Long. περὶ ὑψους. §. 13.)

..... Asi tambien de las sublimes obras de los Antigüos, como de unas Cavernas sagradas, se desprenden ciertos vapores, que penetrando las almas de los que aspiran á ser sus imitadores, infunden en estos nuevo calor, y vida, aun quando séan poco propensos á la exâltacion; de modo que llegan á entusiasmarse por medio de la contemplacion de las perfecciones agenas.

OBSERVACIONES

SOBRE

LA PINTURA DE LOS GRIEGOS.

DE LA COMPOSICION.

La Pintura de los Griegos no fué inferior á su Poesía en la grandeza, variedad, y fecundidad de las invenciones. Abrazó todos los generos, y el pinzel de sus Artistas representó yá los asuntos mitologicos, yá las tradiciones fabulosas, yá los sucesos de la Historia remota y coetanea, yá los retratos de individüos contemporaneos, yá las bellezas y accidentes de la naturaleza inanimada, yá finalmente objetos y acciones ideales, y alegóricas.

Polignoto dotado de una imaginacion vasta, y de un ingenio elevado, se dedicó particularmente á representar acciones sacadas de la Iliada y Odiséa. Inspirado por el numen de Homero, aspiró á trasladar á la Pintura la sublimidad, y magestad conque este Principe de los Poetas caracterizó sus Heroes, asi como la elevacion, y grandeza de sus idéas.

(1) En el Lesche de Delfos brillaban dos insignes Quadros de este Artista. Pintó en el uno á Troya destruida, y el embarco de los Griegos vencedores para restituirse á Europa, representando con este motivo los mas famosos personages de la Iliada, y excitando por medio de ellos el recuerdo de las acciones principales de este Poema. Representó en el segundo, el Episodio de la Odiséa en que se refiere la baxada de Vlises al infierno (2).

Segun la descripcion individual que hace Pausanias de estos quadros, resulta que el primero se componía de sesenta y ocho figuras de distintos sêxos y edades, y el segundo, de otras tantas, y á mas un grupo de mugeres, que no caracteriza particularmente aquel Autor.

Quando se considera la variedad de caracteres,

---

(1) Pausan. Lib. x. Cap. 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.

(2) El Marques de Cailus, en el tomo 27 Edition en 4°. de la Historia de la Academia R$_l$. de los Inscripciones y Bellas letras, da una descripcion de estos dos Quadros, acompañando dos laminas grabadas por Lorrain el Joben. Este Artista incurrió en algunas equivocaciones que ha prevenido al Lector el Señor Cailus. Aunque nos parece que la composicion idéal, y distribucion de los grupos en ambos gravados son bastante conformes con la descripcion de Pausanias, hay sin embargo una irregularidad mui reparable en las estatuas y colunnas con-

y la multitud de grupos que debian convinarse en unas obras tan vastas, no es posible dexar de admirar la robustez, y fecundidad del ingenio de Polignoto ; y á la verdad es preciso tambien convenír en que no siempre fue observada entre los antigüos la sencillez en las composiciones, y la sobriedad en las figuras. El celebre Vinkelman es de contraría opinion, pero paraque su observacion séa exâcta, es preciso referirla, y limitarla á la época de la mayor prosperidad del arte. En los tiempos anteriores á ella, se dedicaban freqüentemente los Artistas mas antigüos á las grandes composiciones, y sobresalian en este genero, que requiere facilidad en la invencion, y calor en la imaginacion.

(1) Micon pintó en el Gimnasio del templo de Teséo la batalla de las Amazonas contra los Ate-

---

que se adorna el aspecto de los Edificios de Troya. Homero, que la describió en tiempos mui posteriores á su conquista, no hace mencion alguna de colunnas, nî de estatuas.

El gran Pintor Ateniense Nicias, en Epoca posterior, compuso un Quadro sobre el mismo asunto episodico de la Odiséa, el qual regaló á su Patria, despues de rehusar sesenta talentos, ô proximamente 280125 libras tornesas, que el Rey Atalo ofrecia por su adquisicion. *Plin. Lib.* 35. *Cap. XI.*

(1) Pausan. Lib. 1. Cap. 17.

nienses, y el combate entre los Centauros y Lapitas.

(1) El Portico, ó Pecilo de Atenas estaba adornado con grandes, é insignes composiciones. El primer quadro á la entrada manifestaba el exercito Ateniense en el orden, y disposicion en que debia combatir con el de los Lacedemonios en Oinoe, Pueble de Argos. El Artista tubo la idéa poco comun de no representar todabia empeñada la batalla, sino de manifestar ambos exercitos en el instante de venir á las manos, y de trabar la accion. En medio del lienzo del muro, ô pared, estaba pintada la batalla de Teséo y los Atenienses contra las Amazonas.

Sobre este quadro campeaba otro mui celebrado en la antiguedad, y en el qual pintó Polignoto la destruccion de Troya, y el congreso de los Reyes, y Magnates Griegos para juzgar á Ayax á causa de su atentado contra Casandra, á quien habia violado brutalmente. Polignoto con aquella audacia que inspira el conocimiento de los talentos propios, arrostró á una difficultad capaz de amedrentar á qualquier otro Pintor, y fué la de introducir en el Quadro á la misma Casandra acompañada de otras Cantivas. La expresion, que supo dar á esta desgraciada é ilustre Troyana, fue siempre mirada como una perfeccion del arte.

---

(1) Pausan. Lib. 1. Cap. 15.

Era tambien mui aplaudido, en el mismo Pórtico, el gran Quadro enque Panéo representó la batalla de Maraton. « Se nota (1), dice Pausanias, el mismo » ardimiento, y corage para la pelea en ambos exer- » citos ; pero donde ha llegado á empeñarse con » teson, se declara la victoria en fabor de los Ate- » nienses, y los Persas huyen atropellandose unos » á otros, y precipitandose en la laguna. En el ulti- » mo plan del Quadro se divisan las naves Feni- » cias, á donde se recogen los Barbaros perseguidos, » y acuchillados por los Griegos ».

Pero quando el arte se fue perfeccionando, se hicieron mucho menos frequentes las grandes composiciones, porque la extraordinaria perfeccion del diseño, la sublimidad conque se marcaban las expresiones, y el principio de espaciar, y descubrir las figuras, eran cosas poco compatibles con un crecido numero de grupos y objetos. Asi es que por

---

(1) Pausan. Lib. 1. Cap. 15. M. Paw ha creido que este Quadro era obra de Polignoto, pero se evidencia en el Lib. v. Cap°. ix. de Pausanias que se debe adjudicar á Panéo. Πάναινος μὲν δὴ οὗτος ἀδελφός τε ἦν Φειδίου, καὶ αὐτοῦ καὶ Αθήνησιν ἐν Ποικίλῃ τὸ Μαραθῶνι ἔργον ἐστὶ γεγραμμένον. Esto es : « Este Panéo era hermano de » Fidias, y el mismo, que pintó el Quadro de la batalla » de Maraton en el Pecilo de Atenas ». Lo mismo confirma Plinio. Lib. 35. Cap. 8°. Veanse *les Recherches philosophiques sur les Grecs*, de M. Paw, part. III, §. 1. pag. 61, 77 de la Edicion de Lieja de 1788.

lo comun, los Pintores mas celebres del Siglo de Alexandro observaron la mayor sencillez en las composiciones, y economizaron escrupulosamente las figuras. Sin embargo, Eufranor, y Aristides, Profesores ilustres en la misma era, fueron eminentes en las composiciones vastas. Del primero era el quadro (1) que estaba en el Ceramico de Atenas, y representaba el combate de Caballeria de la Batalla de Mantinea, entre los Atenienses y Tebanos. Del segundo, el célebre (2) Quadro de la batalla contra los Persas, y en el qual campeaban cien figuras des hombres.

Pero es constante, que los Quadros mas admirables de los antiguos, aquellos que han quedado en la memoria de los Hombres por modelos de la perfeccion del arte, eran de composicion mui sencilla, y algunos, de una sola figura. Tales fueron la Penelope, el Atleta de Zeusis, y su Helena desnuda, para la qual segun Ciceron, y Plinio, le sirvieron de modelos cinco Virgenes de suma belleza (3). Los dos quadros de los dos hombres

---

(1) Pausan. Cap. III. Lib. I.

(2) Plin. Cap. 3. Lib. 35. Este Quadro segun Plinio fué vendido á Mnason Tirano de los Elatenses à razon de diez minas aticas por cada figura, y por consiguiente en mil minas, ó proximamente en 77802 libras tornesas moneda de Francia.

(3) Cicer. Lib. II. de inventione. — Plin. Lib. 35. Cap. 8.

armados de Parrasio, el Jalyso de Protogenes, y las dos Venus de Apeles. Todas las admirables obras de este insigne Artista, que exîstian en Roma en tiempo de Plinio, y aun las demas de que tenemos noticia, presentaban suma sencillez en la composicion, y grandisima sobriedad de figuras. Lo mismo se puede decir de las producciones del sublime pinzel de Nicómaco, y de algunas de Eufranor.

Desde esta época se fixó el caracter de sencillez en las composiciones pintorescas, y prevaleció en los tiempos posteriores, á pesar de la miserable decadencia del arte. Entre los ochenta y tres quadros descritos por los dos Filostratos, solo hay siete que ofrezcan composiciones ruidosas, y semejantes á las de los Modernos por la profusion de objetos, y personages (1).

No nos parece absolutamente exâcta la proposicion de Vinkelman, en orden al origen comun, que supone en los Poemas de Homero, para la mayor parte de las invenciones de los Pintores antigüos. Exceptuando á Polignoto, á quien se puede apellidas con propiedad el Pintor de la Iliada y Odiséa, los demas tomaron indistintamente los asuntos de sus Quadros, yá en el mismo Homero, yá

(1) Estos quadros : son el Como, el sitio de Tebas, Memnon y su Exercito, Antiloco y Casandra, y entre los de Filostrato el menor : el Pirro, y Meleagro.

en otros Poetas, yá en las tradicion fabulosa, y á finalmente en la Historia.

Zeusis pintó generalmente asuntos mitologicos, y entre los quadros suyos de que tenemos noticia, no se hallarán tal vez sino dos, que puedan ser sacados de Homero, esto es, su famosa Helena, y su Penelope. Lo mismo se puede asegurar de su contemporaneo Parrasio, fecundo en las invenciones, y á vezes original en sus concepciones idéales, como en su celebrado Quadro del Pueblo de Atenas (1); pero fue el primer Artista célebre que abusó de su habilidad para violar las leyes de la decencia, y alarmar el pudor, representando las torpes escenas de los misterios mas secretos de Venus (2). Uno de estos Quadros, enque se hacia ver á Atlanta abandonandose con Meleagro á los mas vergonzosos y caprichosos placeres de Lesbos, estaba, segun Suetonio, en la alcova del voluptuoso Emperador Tiberio.

Timantes celebrado por su ingenio, y por la inteligencia y propiedad de sus composiciones, tomó de Euripides la invencion del celebre Quadro del Sacrificio de Ifigenia, y dió á Agamenon la misma actitud de dolor con que lo reprensentó aquel

---

(1) Plin. Lib. 35. Cap. 9.

(2) Pinxit et minoribus tabellis libidines, eo genere petulantis joci se reficiens. *Plin. ibid.*

gran Poeta, quando dice de él con respecto à su miserable hija (1).

> Gimió al verla, y del misero espectáculo
> Desviando la vista, con la ropa
> Se cubre el rostro en lágrimas bañado.

Apeles dotado de grandisimo ingenio, immortalizó su pinzel en todos los generos. Admirable, y único en la expresion de la gracia y belleza, como en su Venus de Coos y en la Anadyomena. Fecundo, ameno, y por decirlo asi, superior á su modelo en los asuntos tomados de Homero, como en su celebrado Quadro de Diana con un Coro de Virgenes (2). Sublime, magestuoso, y original en las ideas heroicas, como en la Pintura del Triunfo de Alexandro, donde representó el furor belico domado, atadas atras las manos, y como sin accion para turbar la paz, que aquel Heroe daba al Universo por fruto de sus victorias (3). Expresivo y

---

(1) Ἀνεστέναζε κἀμπαλιν στρέψας κάρα,
Δάκρυα προῆγεν, ὀμμάτων πέπλον προθεις.
(Eurip. Ifig. in Aulide. vers. 1558, 1559).

(2) Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur, id ipsum describentis. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

(3) Item belli imaginem restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante. (Plin. ibid.)

Este Quadro estaba en Roma en el foro de Augusto,

lleno de propiedad, en la representacion de la naturaleza inanimada (1). Inimitable, en la fuerza, verdad, y perfeccion que llegó á dar á los retratos, como lo publicaba con aplauso la antiguedad, particularmente en el de Alexandro en el templo de Diana en Efeso, y en el de Antigono á caballo (2).

---

y submministró sin duda á Virgilio la viva y energioa descripcion del furor belico aprisionado :

Furor impius intus
Sæva sedens super arma, et centum vinctus ahenis
Post tergum nodis, fremet horridus ore cruento.
Lib. 1. Æneid. vers. 298.

(1) Pinxit et quæ pingi non possunt, tonitrua, fulgura, fulgetraque. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

(2) *Plin. Lib.* 35. *Cap.* 9. Este Autor dice que los inteligentes daban la preferencia al segundo de los dos retratos expresados. Sin embargo el mismo Apeles segun Plutarco tenia la mas alta idea del acierto conque habia retratado al Heroe de Macedonia quando decia : que habia dos Alexandros, uno invencible é hijo de Filipo, otro inimitable é hijo de Apeles. Ἐγραψε τὸν κεραυνοφόρον οὕτως ἐναργῶς καὶ κεκραμένος, ὥστε λέγειν ὅτι δυοῖν Ἀλεξάνδρων, ὁ μὲν Φιλίππου γεγόνεν ἀνίκητος, ὁ δὲ Ἀπελλοῦ ἀμίμητος. (Plutarch. de fortuna vel virtute Magni Alexandri.) Por este insigne Quadro segun Plinio se pagaron á Apeles veinte talentos de oro ô proximamente un millon y trecientas cinquenta mil libras tornesas moneda de Francia.

Feliz é ingenioso finalmente en las invenciones alegoricas, como lo admiramos en la descripcion que da Luciano de su excelente Quadro de la calunnia. Esta composicion que puede servir de modelo en un género dificil, y en que han desbarrado tanto los Modernos, ha sido resuscitada por el admirable lapiz de Rafaél.

Protogenes, Aecio, Nicomaco, y Eufranor dignos rivales del Pintor de Coos, aunque menos varios y fecundos, tubieton sin embargo la misma sublimidad en las idéas, y el mismo juicio y oportunidad en sus admirables composiciones.

Los que quieran tener algun conocimiento de los demas Pintores de la antiguedad, pueden consultar á Plinio. Lo cierto es, que habiendo llegado el arte de la Pintura á su mayor grado de perfeccion en el siglo de Alexandro, los Dicipulos de los insignes Artistas de este tiempo la sostuvieron todabia en su esplendor, hasta que prevaleciendo en cada escuela el espiritu de imitacion servil sobre el estudio de la naturaleza, se introduxo el estilo amanerado, y con èl se olvidaron los legitimos principios de lo bello y sublime.

Transplantada á Roma la Pintura despues de conquistada y avasallada la Grecia, no halló en las instituciones, ni en el caracter, ni en el gusto de aquel Pueblo belicoso los fomentos ó impulsos que exîgia su conservacion. Asi es que acabó de corromperse de todos modos, perdiendose la antigua

elegancia y nobleza del dibuxo, desvirtuandose la perfeccion maravillosa de las expresiones, y convirtiendose en un vano alarde de colores brillantes, la verdad expresiva, y la energía del colorido, que tanto se admiraba en los Quadros de los Maestros antiguos. Plinio se lamenta de que en su tiempo no se producía nada noble, ni digno en este arte, á pesar de la profusion y luxo caprichoso de los colores que se empleaban (1). Aun antes de Plinio, y probablemente en el imperio de Neron, el ingenioso y elegante Petronio Arbitro, en su Satiricon, se quexaba en general de la total ruina de las bellas artes, y particularmente, de que ya no se encontraba en las pinturas de su tiempo el mas leve vestigio de la correccion, y perfeccion de los antiguos (2).

El siglo de Leon x se puede comparar al de Alexandro. El arte se elevó rápidamente en esta feliz época, y Rafael, Ticiano, y Corregio, aspirarón á resuscitar la excelencia del pinzel Griego.

---

(1) Nunc et purpuris in pariete migrantibus, et India conferente fluminum suorum limum et draconum et elephantorum saniem, nulla nobilis pictura est. (Plin. Lib. 35. Cap. 7.)

(2) Simulque causam desidiæ præsentis excutere cur pulcherrimæ artes perissent, inter quas Pictura nec minimum quidem sui vestigium reliquisset. (Petron. Arbitr. Satiric.)

Si no pudieron conseguirlo enteramente, fixaron á lo menos la era mas floreciente de la Pintura entre los Modernos; pero por una revolucion semejante á la antigua, brilló el arte durante un corto espacio de tiempo, y decayó despues rapidamente, hasta llegar al estado mas deplorable de abandono, é imperfeccion.

DEL DISEÑO.

No bastó que se perdiese el lustre de la Pintura Griega; por colmo de desgracia, desaparecierón tambien los monumentos que atestiguaban la prodigiosa superioridad de los insignes Artistas antiguos, y solo podemos conocerla por las relaciones y noticias, que nos han dexado los Escritores Coetaneos, ó los que mas felices que nosotros, pudieron todabia observar y admirar las preciosas producciones de sus pinzeles.

Su sistema de dibuxo esta sin embargo indicado, en algun modo, en las obras magistrales de Escultura que ha respetado el tiempo; pero quando se reflexîona, que entre ellas no se encuentra sino un cortisimo numero de originales, y acaso ninguno de los Estatuarios del siglo de Alexandro ¿que concepto no nos formarémos del diseño de estos Artistas, y del de los Pintores de la misma época? Procuremos indagar las principales causas de la immensa superioridad de los Griegos en las artes del diseño.

La perfeccion de un cuerpo animado considerado con relacion á la impresion material de agrado que hace en la vista, esta por decirlo asi, en razon compuesta de la mas regular y harmoniosa simetria de las partes que le componen, y de la mas bella configuracion de estas mismas partes (1).

El diseño, pues, cuyo objeto es imitar los Cuerpos de la Naturaleza por medio de sus contornos, comprehende tambien el arte de regular las proporciones, y el de dar la mayor belleza á las formas.

Esta belleza será puramente natural, si se imita la de un cuerpo particular; pero será idéal, si el Artista eligiendo y copiando las partes mas perfectas esparcidas en distintos individuos, las convina despues por medio de un módulo, ó escala fundamental propia para producir las mas elegantes proporciones, y créa de este modo una imagen mas ó menos proxîma á aquel tipo, ô modelo de perfeccion abstracta, que concibe la mente, y jamas ha realizado la mano del hombre.

Es claro, pues, que la perfeccion, ó belleza

---

(1) Ciceron da esta misma idéa de la belleza del cuerpo humano, quando dice: « Ut enim pulchritudo » corporis apta compositione membrorum movet ocu- » los, et delectat hoc ipso, quod inter se omnes partes » cum quodam lepore consentiunt, &c. ». (Cicer. de Officiis. Lib. 1. §. 98.)

idéal del diseño, tiene su origen en la naturaleza, y es tanto mas arduo el aproxîmarse á ella, quanto se requiere para este objeto la observacion mas profunda y atenta de los objetos naturales, el discernimiento mas perspicaz y delicado para distinguir las bellezas parciales que en ellos se encuentran, y el talento mas singular para retratarlas al vivo.

Los Griegos poseyeron exclusivamente, por decirlo asi, estos preciosos dones, y asi fueron los únicos que llegaron casi á representar esta belleza en todo su esplendor y perfeccion. Dotados de una imaginacion brillante, de una sensibilidad exquisita, y del instinto mas puro y fino; idolatras, á mas, de la naturaleza, merecieron ser sus mas dignos confidentes, escudriñando y estudiando sus bellezas incesantemente. La perfeccion de sus facultades fisicas, y particularmente la de su órgano óptico, contribuia esencialmente á darles una aptitud marabillosa para concebir, y expresar los matizes mas delicados de la belleza del diseño. Era tan extraordinaria la perspicacia de su vista, que segun (1) Pausanias, descubrian los Navegantes desde Sunio el extremo de la lanza, y el penacho, ó cresta del yelmo de la Estatua de Minerva, que se

---

(1) Ταύτης τῆς Αθηνᾶς ἡ του δόρατος αἰχμὴ καὶ ἡ λοφος τοῦ κράνους ἀπο Σουνου προσπλεουσίν ἐστιν ἤδη σύνοπτα. (Pausan. Lib. 1. Cap. 28.)

hallaba en la Cindadela ó Alcazar de Atenas. Esta distancia, segun la Carta de M. d'Anville, es de medio grado, ó diez leguas maritimas de Francia en linea recta. Entre los Griegos, no era maravilloso este alcanze de vista, y Pausanias lo da por comun. Entre nosotros parece tan asombroso, que á no hallarse tan autorizada la noticia, la reputariamos por fabulosa. Pero es facil comprehender quanto puede aumentarse la eficacia de qualquier sentido, quando á mas de ser naturalmente mui perspicaz, se exercita continuamente desde la infancia, como lo hacian los Griegos con su vista, yá en el exercicio de la caza, yá en la contemplacion de los objetos del arte, yá finalmente en los Teatros, y Espectaculos, á que eran tan apasionados.

Se daba tanta importancia al estudio del diseño, que se consideraba como una parte precisa de toda educacion liberal, á fin de que los Jobenes, segun dice Aristoteles, percibiesen y contemplasen las bellezas que hay en los cuerpos naturales (1).

El clima mismo de la Grecia era singularmente propicio al cultivo de las artes de imitacion, porque daba á las imaginaciones aquel tono, y exâltacion, que llamamos entusiasmo, y sin el qual no hay ideas originales, ni vida, ni movimiento, séa en la Poesía, en la oratoria, en la Pintura, ó en la Escultura. Este efecto no puede atribuirse, segun

(1) Arist. de Republica.

Hipocrates (1), sino á un temperamento sumamente designal, y extremo, yá en los frios, yá en los calores; como lo era y es el de Grecia, á causa de la convinacion de su latitud geografica con las circunstancias locales de sus asperas montañas, y hondos valles. Las observaciones de M. Paw sobre este objeto (2), y acerca de la equivocacion en que incurrió el celebre Vinkelman (3), suponiendo lo contrario, son mui exâctas y juiciosas. Ni es posible, que un temperamento siempre uniforme agite, y commueva el genero nervioso en terminos de dar vigor y fuerza á la fantasía. Si la atmósfera hubiese sido constamemente suave y templada, habrian degenerado los habitantes de la Grecia en cobardes, floxos, y perezosos; y si rigurosamente frîa, se habrian entorpecido, sin llegar á adquirir aquella immensa actividad, que los ha distinguido de los demas Pueblos cibilizados del Mundo.

La constitucion de las Republicas de Grecia daba el impulso mas eficaz á la emulacion, y á lòs ingenios de los Artistas. Las estatuas erigidas en obsequio de los hombres ilustres y benemeritos de la Patria, las que se levantaban en honor de los vencedores en los Juegos Gimnasticos, las que repre-

(1) *De aere, aquis, et locis.* Parrafo ultimo.

(2) Recherches philosophiques sur les Grecs. Part. 1. §. 10.

(3) *Histoire de l'Art, page* 317. Tomo 1° traduccion francesa: edicion de 1800.

sentaban deidades, y de que estaban poblados los templos, los quadros en que se immortalizaban las acciones heroicas, y los inumerables monumentos artisticos conque á porfia se adornaban y enoblecian los Edificios y parages publicos, eran todas obras hechas con el mayor empeño y perfeccion, y se pagaban magnificamente á expensas de las mismas Cindades y Pueblos.

A estas causas fisicas y morales podemos añadir la belleza natural de la raza de los Griegos, que ofrecia á la imitacion artistica modelos preciosos en ambos sêxos. Es sabido el entusiasmo, conque se celebraba y apreciaba la hermosura fisica. Pindaro (1) la invoca asi: « ¡ O preciosisima y venerada hermosura, amable mensagera de los dulcisimos placeres de Venus, quando te manifiestas con todo tu esplendor en la edad florida de los Jobenes, y Virgenes ! (2) » Xenofonte dice en boca de Critobulo: « Juro por los Dioses, que dexaria por ser hermoso, todo el supremo poder de un Monarca ». Con la misma eficacia alababan á los Jobenes bellos, reputandolos por unos entes privilegiados, y dignos de los mayores obsequios.

---

(1) Ὡρα πόπνια κάρυξ
ἀφροδίτας ἀμβροσιαν φιλοταρπων
ἄτε παρθενίοισι καὶ παισὶν ἐφιζοισα βλεφάροις. (Nemeor. Od. 8.)

(2) Ὄμνυμι πάντας θεους, μὴ ἑλέσθαι ἂν τὴν βασιλεως ἀρχὴν ἀντι τοῦ καλὸς εἶναι. (Simpos. Cap. IV.)

Platon y Xenofonte hicieron respectivamente el elogio mas delicado y eloqüente de la gracias y belleza de Charmides, y Autolico; y el sublime Pindaro immortalizó en sus versos la de Dinido, vencedor en la carrera del estadio.

Pero no porque la belleza fuese tan sobresaliente en algunos hombres, asentirémos á la aventurada opinion del señor Paw, que pretende despojar de este precioso dote al comun de las Mugeres Griegas. Los fundamentos en que procura apoyar tan estraño juicio son mui debiles, y seria facilisimo destruirlos, si no recelasemos ser difusos. Baste observar, que el testimonio de la antigüedad milita contra esta asercion. En los versos que hemos citado de Pindaro invocando á la belleza, la supone indistintamente en los Jobenes de ambos sêxos. El señor de Paw pudo acordarse de la bellisima Oda de Anacreonte sobre las Mugeres, en que despues de recorrer las ventajosas propiedades, que la Naturaleza concedió á distintos animales, añade:

> Al hombre diô prudencia,
> á la Muger negola:
> ¿puesque la diô? Belleza (1).

Es evidente que ambos Poetas debian aplicar naturalmente estas ideas á las Mugeres de su propio

---

(1) Τοις ανδράσι φρονημα.
Γυναιξὶν οὐκ ἔτ' εἶχεν.
Τι οὖν δίδωσι; κάλλος. (Od. 2.)

pais. Homero supone la belleza como un atributo de las Mugeres de Grecia, y asi (1) da á esta region el epitecto de καλλιγύναικα, esto es, fecunda en mugeres hermosas. Del mismo modo caracteriza particularmente á la Acaya, y á Elas en varios parages (2).

Los Griegos tenian tambien por sus usos sociales, y constitucion civil, la mayor facilidad de observar la naturaleza animada en las asambleas populares, en los templos, en los teatros, en los Epectaculos Gimnasticos, y finalmente en los inumerables Estrangeros que atraía el comercio ó la curiosidad á todas las Cindades de esta Comarca. Los Gimnasios, particularmente, les ofrecian frequentes ocasiones de examinar el desnudo, pero no por esto diremos con el señor Vinkelman (3), que fuesen precisamente las Escuelas de la belleza. La razon persuade, que la conformacion del hombre debia alterarse notablemente con los exercicios violentos de la lucha, ó de la carrera. Los antiguos, que conocian los efectos de la Gimnastica por una experiencia diaria, confirman con su autoridad nuestra opinion. Xenofonte introduce á Socrates contestando á los que se reían de oirle ponderar

---

(1) Iliad. Lib. IX. vers. 447.

(2) Iliad. Lib. III. vers. 75, 258.

(3) *Hist. de l'Art, Liv. 4, chap.* 2. §. 21. traduccion francesa : edicion de 1800.

su aficion al exercicio de la Danza (1) : « Os reís » de mi, les decia : ¿ acaso porque procuro con este » exercicio conservar mejor mi salud, comer con » mas apetito, y conciliar un sueño mas apacible ? » ¿ ó os burlais porque le prefiero al de la carrera » del estadio, que engruesando las piernas, adel- » gaza y debilita los hombros y brazos, ó al del » pugilato que produce los efectos opuestos ? En » vez de que la danza agitando y poniendo en mo- » vimiento todas las partes del cuerpo, las hace » trabajar uniformemente, y asi se conservan en el » justo equilibrio de vigor, y sin alteracion en sus » proporciones ». Se deduce de este pasage, que el exercicio de la danza, particularmente la Panto- mimica, se consideraba como el mas propio para dar soltura, garbo, y belleza á los cuerpos de los Jobenes. En el mismo Dialogo que acabamos de citar de Xenofonte, dice Sócrates quando vé bailar á Autocilo (2) : « Observad como este Joben con los

---

(1) Γελᾶτε, ἔφη, ἐπ' ἐμοι ; πότερον ἐπὶ τουτῳ, ει βου- λομαι γυμναζόμενος μᾶλλον ὑγιαίνειν, ἢ εἰ ἥδιον ἐσθίειν καὶ καθεύδειν, ἢ εἰ τοιούτων γυμνασίων ἐπιθυμῶ, μὴ, ὥσπερ οἱ δολιχοδρόμοι τὰ σκέλη μὲν παχυνονται, τοὺς δὲ ὤμους λεπ- τύνανται, μηδ' ὥσπερ οἱ πυκται τοὺς μεν ὤμους παχύνονται, τὰ δὲ σκέλή λεπτυνονται, ἀλλά παντὶ διαπονῶν τῷ σωματι, πᾶν ἰσόῤῥοπον ποιεῖν ; (Simpos. Cap. II.)

(2) Ειδετ', ἔφη, ὡς καλὸς παῖς ὤν, ὅμως σὺν τοῖς σχήμασιν ἔτι καλλίων φαίνεται, ἢ ὅταν ἡσυχιαν ἔχῃ ; (Simpos. Cap. II.)

» movimientos y actitudes de la danza parece mas » bello que quando no baila », y mas abaxo (1) : » porque tambien reparo que ninguna parte del » cuerpo esta ociosa en la danza, siendo evidente » que trabajan á un mismo tiempo el cruello, las » piernas, y brazos ; de suerte que el quel se dedica » á este exercicio, necesariamente ha de tener el » cuerpo mas ágil, y flexîble ». No ignorantos que se podrá oponer la objeccion de que en este mismo opúsculo se elogia con el mayor encarecimiento la belleza de Autocilo, que acababa de ser Vencedor en el Pancracio, lo que suponia un grandisimo exercicio de la Gimnastica ; pero un caso particular no puede destruir las razones expuestas. Son demasiado evidentes para no rendirse á ellas.

Todas las circunstancias que llevamos referidas, fue preciso sin duda que se reuniensen, para dar á los Griegos aquella superioridad en el diseño, que ha sido siempre un objeto de admiracion para la Posteridad ; pero otros no menos vigorosos impulsos les daba su sistema de instruccion artistica. Absolutamente opuesto al de las Escuelas modernas, empezaba por donde ahora se acaba, esto es,

---

(1) καὶ γὰρ ἄλλο τι προσενόησα, ὅτι οὐδεν ἀργον τοῦ σώματος ἐν τῇ ὀρχήσει ἦν, ἀλλ' ἅμα καὶ τράχηλος καὶ σκέλη καὶ χειρες ἐγυμνάζοντο, ὥσπερ χρὴ ὀρχεῖσθαι τὸν μέλλοντα εὐφορώτερον τὸ σῶμα ἕξειν. (Xenophont. Ibid.)

por la copia del natural en su legítimo tamaño (1). Asi es que desde el primer instante, se presentaba á los Jobenes el gran modelo de la Naturaleza, en el qual solamente hay verdad, movimiento, y vida; de esta suerte se acostumbraban á observarla en distintas circunstancias, y diferentes individuos, á dicernir sus irregularidades, á distinguir y penetrar sus bellezas mas delicadas, sus gracias mas reconditas, yá percibir, en fin, aquellos matizes casi insensibles de contornos, enque freqüentemente reside toda la expresion de la vitalidad del objeto natural. Penetrados intimamente de la verdad y energía de este diseño, podian despues reducir las figuras á menor tamaño, y conservar, sin embargo, la mayor propiedad en la imitacion artistica del cuerpo humano.

Esta instruccion elementar era tambien el verdadero origen de aquellos admirables progresos, que despues hacîan en la parte mas sublime del diseño, esto es, en la idéal. No siendo esta efectivamente sino una convinacion de las partes mas bellas de la Naturaleza, habituados á dicernirlas en fuerza de la continüa observacion, y estudio de los cuerpos animados, llegaban rapidamente á la cumbre

---

(1) M. Paw ha hecho esta importante observacion en la descripcion de los monumentos de la Gran Grecia consagrados en el Templo de Juno sobre el Promontorio de Lacinio.

del arte sin extraviarse del verdadero camino.

Asi conseguian familiarizarse con la belleza ideal, que brilló tan eminentemente en sus obras; no retratando servilmente los cuerpos individuales, sino reuniendo y convinando en uno solo las partes mas bellas diseminadas en un gran número de ellos. Xenofonte nos dió la legitima nocion del diseño idéal, quando hace decir á Socrates conversando con Parrasio (1). « Como no es fácil que los hom-» bres, considerados individualmente, dexen de » tener algunos defectos en sus formas fisicas, esco-» geis entre muchos las partes mas hermosas de cada » uno, y las convinais despues, en terminos de re-» presentar cuerpos completamente bellos ». Con arreglo á este principio eligió Zeusis, entre muchas virgenes bellas, las cinco mas sobresalientes, y tomando de cada una las partes mas perfectas, formó de todas ellas la figura idéal de su celebrada Helena, pues juzgó, dice: « Ciceron (2), que no » le sería posible encontrar en un solo cuerpo todas » las bellezas, que necesitaba para su hermosura » idéal; porque la naturaleza no constituye los indi-» viduos con una absoluta perfeccion en todas sus

---

(1) Ἐπειδὴ οὐ ῥᾴδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἅπαντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, ὕπως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι. (Xenoph. Lib. III. Apomnem.)

(2) Cicer. Lib. II. de Inventione.

» partes, y como no tendria conque adornar á los » demas, si todo lo concediese á alguno exclusiva- » mente, ha compensado en cada cuerpo los defec- » tos con las perfecciones ».

Tal es el verdadero concepto que debemos formarnos de la belleza idéal artistica. Los antigüos la buscaban por partes en la naturaleza, y por esto la expresaron en sus immortales obras con tanta sublimidad, y viveza.

Quando se exâmina el Torso de Hercules llamado del Belvedere, no es posible dexar de experimentar cierto asombro al considerar la excelencia de su diseño. En aquellas magnificas formas se hermana la elegancia mas sublime, y la harmonia mas apacible con la expresion de una infinita robustez; en aquella grandiosa musculatura no se divisa la menor exageracion, ni el mas leve amago de tension; todo esta en perfecto reposo, y sin embargo presenta al instante el mas vivo carácter de las immensas fuerzas de un Alcides. Asi el Occeano aun en medio de una magestuosa calma, ostenta la grandeza de su poder, y anuncia que debe ser irresistible la violencia de sus olas.

Las digitaciones procedentes de la union de los musculos dentados con los obliqüos externos, asi como la accion de estos que sirve para la respiracion, estan expresadas y sentidas con una variedad tan harmoniosa, suave, y grandiosa, que hasta ahora no ha podido imitarlas con exactitud el lapiz

mas diestro. ¿Y que dirémos de la admirable contraposicion de la musculatura en ambas partes de la espina dorsal? ¿Quien no admirará aquella inimitable insercion del musculo mui ancho en ambos lados, donde á pesar del extraordinario espesor y resorte de estas partes, sobresale cierta morvidez gratisima, y la suavidad mas sublime, y natural? No es de nuestro intento analizar las perfecciones de este prodigioso resto del cinzel de Apolonio. Baste lo dicho para evidenciar la superioridad conque acertó á convinar en esta estatua los caracteres de la grandiosidad, de un imenso vigor, y de aquella molicie, ó relaxacion, que es propia de un descanso profundo. Asi es, que absorto el observador, creé sentir, y oir el resuello del mas valiente y forzudo de los hombres, reposando despues de grandes fatigas, y prolixos trabajos.

Observese sin embargo, que la excelencia ideal de este Torso estriba en la fiel imitacion de las partes mas grandiosas y bellas de la naturaleza viril, robusta, y vigorosa. La verdad mas sublime brilla sin interrupcion en todos sus contornos, y de esto dimana su grande efecto, y el embeleso que nos causa.

El Laoconte es, tal vez, de un diseño ideal menos excelente, y no por otra razon, sino porque se halla menos proxîmo al gran modelo de la Naturaleza. Efectivamente, no siendo facil hallar en ella las alteraciones de formas, y musculatura en el grado

de violencia, que requería la situacion, y expresion de la citada estatua, fue acaso necesario que los ilustres Artistas supliesen con su imaginacion la falta de tipos naturales, y trazasen muchos contornos por una mera suposicion idéal.

El Apolo Pithio es de un sublime diseño ideal, relativamente á los caracteres de la nobleza, del vigor, y de la belleza jubenil mas florida. Desde luego se concibe, que apenas es posible la existencia natural de un Joben organizado con una perfeccion tan convinada; pero tambien es inegable, que las admirables formas de esta magnifica estatua estan sacadas parcialmente de la Naturaleza, y elegidas entre las mas sobresalientes, que ofrecen los cuerpos animados con respecto al caracter mixto, que se quiso dar á aquella Deidad fabulosa.

Asi es, que el estudio de la Naturaleza selecta fué siempre la base del diseño mas sublime entre los Artistas antiguos. Apeles, y Praxîteles segun Ateneo (1), tomaron por modelo comun de sus dos Venus á la famosa y bella Cortesana Phriné. Por extraordinaria que se suponga la hermosura de esta celebrada Griega, es de creér que no fuese absolutamente perfecta, y por lo mismo aquellos excelentisîmos Artistas imitando exactamente las formas mas bellas, perfeccionarían las menos sobresa-

(1) Aten. Lib. 13. Cap. 6. La de Apeles era la llamada Anadyomena, y la de Praxiteles, la de Gnido.

lientes con arreglo á sus observaciones sobre otros cuerpos de Mugeres. Pero sin embargo, siempre será forzoso convenir en que las dos obras mas perfectas de la antiguedad en Pintura, y Estatuaria, han sido imitadas proxîmamente de un modelo natural, y esto solo basta para dar una prueba del grado de belleza que puede ofrecer la naturaleza, aun en un solo individuo.

El Señor de Paw, que entre muchas idéas verdaderamente originales, é ingeniosas, siembra á vezes algunas opiniones demasiado aventuradas, dice: « Que lo que vulgarmente se llama el contorno » griego, ó aquella linea casi recta, que describen » la frente y la nariz en muchas estatuas y pintu- » ras antiguas, no es, como se ha creido, un carac- » ter réal copîado de un gran numero de individuos » vivientes, sino un estilo particular de diseño » adoptado en algunas escuelas, sin otra ventaja que » la de hacer mui pequeña la frente, á fin de con- » formarse con el capricho de las Mugeres de Ate- » nas, que creían que asi lo requeria la belleza, y » aun por lo mismo, dexaban caér los rizos del » cabello sobre la frente hasta cerca de las cejas ».

Observarémos desde luego, que este perfil, en que la nariz y la frente no forman sino una linea sensiblemente recta, es el mas bello y perfecto, y seguramente no es comun, porque lo mui hermoso es siempre raro. Existe sin embargo en la naturaleza, y se encuentra en varios individuos

de los Paises meridionales ; ni dexa de observarse mas ó menos proxîmo á la perfeccion en algunas Francesas, como lo puede comprobar qualquiera que exâmine atentamente los semblantes en las grandes concurrencias que ofrece Paris frequentemente. Es mas comun en España particularmente en las provincias de Andalucia. Los antiguos notando la gentileza y elegancia de este contorno, lo trasladaron como belleza de primer orden á su diseño mas sublime é idéal. La frente espaciosa y convexâ destruye el efecto de las demas facciones del semblante perjudicando á la apariencia de su relievo ; é impidiendo que se concentre en ellas la vista del observador, desvirtüa las partes mas bellas, expresivas, y graciosas del rostro. Parece á mas de esto, que la misma naturaleza reputa por belleza la frente pequeña, quando generalmente la concede á la edad de la mas florida jubentud ; y por el contrario la hace espaciosa en las enfermedades, trabajos, y vejez, quando se despoja la cabeza del adorno del cabello. Ni era tampoco un mero capríncho de las Atenienses la moda de dexar caer por delante el cabello en artificiosos rizos para dar á la frente la apariencia de pequeña. Asi procuraban contrahacer una perfeccion que la Naturaleza da á un corto numero de Individuos, y lexos de pensar con el Señor Paw que los Artistas imitasen este perfil por condescender con el gusto de las Mugeres, creémos que puntualmente se verificó lo

contrario, esto es que la moda fue tomada de la belleza ideal de las famosas estatuas y excelentes Pinturas; segun se ha verificado en nuestros dias. Consta tambien por varios pasages de Aristophanes (1), que las Damas Griegas, aun en las partes mas secretas, y misteriosas del cuerpo, quitaban artificialmente ciertos accidentes exteriores de la pubertad, como lo hacian los Artistas en las estatuas desnudas que reprensentaban las Divinidades Jobenes de ambos sexos.

En quanto á la exposicion particular de las formas de la belleza considerada relativamente á las edades, y al caracter particular de cada Deidad, ó semi Dios fabuloso, nos remitimos gustosos al Señor Vinkelman, que ha tratado esta parte en su Historia del arte con la mayor delicadeza, y exâctitud. Nuestro objeto es ofrecer observaciones poco trilladas, y no repetir fastidiosamente lo que este ilustre Antiquario ha escrito con tanto ingenio y erudicion. Pero antes de pasar á otra materia, séanos licito hacer algunas reflexîones sobre el arte del díseño entre los modernos.

Si consideramos que los únicos objetos de nuestro embeleso, estudio, é imitacion, son algunos fragmentos de la Escultura antigua salvados de las vicisitudes y estragos del tiempo, y que apenas

(1) ΑΡΙΣΤΟΦ. ΛΥΣΙΣΤΡΑΤΗ. Vers. 89, 151, 825. ΕΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ. Vers. 719. ΒΑΤΡΑΧΟΙ. Vers. 159.

puede provarse que haya entre ellos mas de dos ó tres originales de conocido insigne Artista Griego, tendrémos el triste convencimiento de nuestra suma inferioridad en el diseño, y habrémos tambien de convenir forzosamente en que debian llebarnos infinitas ventajas los antiguos en la perspicacia de su dicernimiento, y en la delicadeza de su gusto relativamente á las bellas artes.

Parece, pues, que debiamos imitar su sistema de instruccion, y sus principios artisticos, á fin de acercarnos en quanto fuese dable á aquella perfeccion, que brilló en sus obras; pero por la mas estraña inconsequencia hemos adoptado sobre estos objetos un sistema absolutamente opuesto. Los Modernos empiezan dibuxando el cuerpo humano, no en su lexitimo tamaño como los Griegos, sino reduciendolo á una proporcion mui pequeña. ¿Como es posible que dexen de alterar la propiedad nativa y original de los rasgos de la naturaleza? La reduccion es, por decirlo asi, una segunda creacion, una operacion dificilisima, y que supone ya un conocimiento profundo del diseño de los cuerpos segun sus lexitimas dimensiones. Sin este estudio preliminar, no es otra cosa que una imitacion defectuosisima, en la qual los Jobenes introducen infinitos contornos de mero capricho, se habitüan á prescindir de ciertos matizes ó rasgos delicados en los quales estriba á vezes la expresion ó belleza del natural, y observando siempre los objetos ani-

mados con arreglo á una escala de diminucion, adqùieren al fin un diseño mezquino, absolutamente destituido de grandiosidad, nobleza, y expresion vital. Familiarizados con este infeliz estilo pasan despues á copiar la naturaleza en toda su magnitud, y asi no es estraño, que jamas la expresen con valentia, verdad, y belleza.

Los Griegos segun hemos evidenciado, indagaban la belleza mas sublime é idéal en los cuerpos naturales. Los Modérnos en fuerza del vicioso método de su instruccion elementar, y por una incuria ó floxedad anexâ á la disipacion de nuestras costumbres, no se dedican con esmero ni constancia al profundo estudio de la naturaleza, la observan superficialmente sin método ni dicernimîento, y no pudiendo por lo mismo hallar en ella las formas y rasgos mas bellos para la convinacion de un diseño sublime, recurren á la copia servil de las estatuas, y monumentos antiguos. Asi abandonan el typo ó modelo original donde se encuentran las bellezas llenas de vida y vigor, por imitar las que ofrecen unos meros simulacros, hijos del arte, obras de los hombres, y cuyo merito sin duda digno de admiracion, no se debe sino á la imitacion selecta, y exâmen atento de los primores de la naturaleza. Los Griegos, que tenian modelos artisticos de una rara excelencia, los admiraban, pero imitaban solo á la naturaleza. Consultado el Pintor Eupompo por Leucipo todabia principiante en la Escultura, sobre

el Artista que debia imitar : á ninguno le respondió, y solo á la naturaleza, señalando á un grupo de hombres que estaban proximos (1). No pretendemos, por esto, que se desprecie el estudio de los modelos Griegos y Romanos : deben ser sin duda venerados, y meditados cuidadosamente para aprender el método conque observaban y expresaban la bella naturaleza, para habituarse á dar sublimidad y grandiosidad al diseño, nobleza y magnificencia á las ideas, y expresion á los caracteres, y pasiones. Pero condenamos abiertamente el abuso de tomar estos restos de la escultura antigüa por unicos modelos de la belleza, que solo exîste originalmente, y debe buscarse en los cuerpos naturales. Condenamos la miserable costumbre de trasladar formas enteras sacadas de los marmoles, como lo hacen los Pintores y Escultores modernos, para ingerirlas violentamente en las figuras y estatuas de su propia invencion, las quales jamas pueden tener de este modo ni unidad en el caracter de sus diversas partes, ni expresion eficaz de vitalidad. En fuerza de este vicioso sistema, las mejores obras de nuestros Artistas mas célebres no son propiamente sino copias de las copias de la Naturaleza ; ni es estraño que alexandose tanto de este precioso original séan tan debiles é imperfectas (2).

---

(1) Plin. Lib. 34. Cap. 8.

(2) El celebre Escultor Canova ha remitido al insti-

El dibuxo del celebre Poussin es sabio, y correctisimo: pero es á vezes algo tibio porque prefirió la imitacion de las estatuas á la de la naturaleza. Sus contornos ideales, aunque puros y elegantes, son meramente graficos á causa de estar copiados de los marmoles ¿y como es posible que tengan aquella belleza nativa, aquella frescura y brillo que solo puede resultar de la imitacion proxîma de la naturaleza? Quando se vió

---

tuto nacional de Francia dos obras que representan á un Atleta combatiendo, y un Genio funebre para el sepulcro del Papa Rezzonico.

Es claro que la expresion general de este último debe ser de dolor, y efectivamente como que la Cabeza es produccion original de Canova, se halla impreso aquel afecto en el congojado y desfallecido nostro, que buelto, y dirigido acia el cielo manifiesta despedir lastimosos suspiros, y quexas lamentables; pero el torso, lexos de tener esta misma expresion, como lo requeria imperiosamente la propiedad moral, es de un caracter absolutamente opuesto; porque siendo seguramente copiado de alguno de los muchos Bácos que hay en Roma, y particularmente en el Vaticano, respira por todas sus partes la mas deliciosa blandura; y en su espacioso pecho y ancho vientre solo domina aquella calma absoluta, aquel perfecto reposo, y suave molicie, que anuncia el goze de los mas dulces placeres, y la tranquilidad inalterable de una alma habitualmente alhagada con amables ilusiones, y placidas sensaciones ¿

precísado este gran Pintor á tomarla por modelo, fue admirable en la expresion de sus bellezas, como se puede observar en sus inimitables Paisages.

El ilustre Mengs conoció mejor que Pintor alguno el caracter artistico de los antiguos, lo estudió incesantemente toda su vida, y lo trasladó con suma exactitud á sus obras. Brilla en ellas la mayor elegancia y correccion, pero falta el tono vital, el

---

Quien podrá divisar entre estos caracteres el mas leve vestigio de aquella agitacion inseparable de una amarga pena?

Los inteligentes alaban la actitud del Atleta; pero encuentran excesiva exâgeracion en los principales planes, y quadraturas del torso; reputan por buenas las piernas, particularmente la que planta de firme; pero reparan que los brazos son cortos, y redondos. Convienen, en fin, en que esta obra con lineas mas puras que las del Bernino y Puget, anuncia sin embargo un estilo artistico mas parecido al de aquellos Profesores modernos, que al de los antiguos.

Estos reparos hijos de una Critica franca, y sincéra, no deben equivocarse con las censuras caprichosas que freqüentemente produce la embidia, ó el deseo de deprimir el mérito ageno. La gloria del señor Canova es demasiado solida y brillante, paraque titubeé, ó se deslustre con estas observaciones que presentamos con la mas recta intencion, y sin otro objeto que el deséo de la mayor perfeccion del arte.

movimiento de la naturaleza, que es por decirlo asi, el alma del dibuxo.

Estos son los dos Pintores que han imitado el antiguo con mas empeno y acierto, y tal vez abusaron de este estudio con perjuicio de la imitacion del natural.

El Dominiquino fué mucho mas templado en la imitacion de los marmoles antiguos, y en su diseño noble, elegante, y expresivo, se descubre grande observacion de los cuerpos naturales; pero rara vez atinó con la belleza, aunque tubo rasgos felizmente ideales.

Anibal Caraci, en su ultima manera, convinó el estudio del antiguo con el estilo puramente natural que le era propio, y en el qual, aun que sobresalió por la verdad y correccion de sus contornos, se echa menos el dicernimiento de la belleza, y sublimidad idéal.

Los Pintores Venecianos y Flamencos siguieron rumbo opuesto, y cayeron en un extremo vicioso. Prescindieron absolutamente del antiguo, y se fixaron en la naturaleza. Sin metodo ni principios para observarla, la imitaron vulgarmente, y jamas acertaron á hallar en ella los elementos que constituyen el bello idéal.

El Ticiano fue el mas sobresaliente y original en este estilo. Copió los cuerpos naturales con gran valentia, y verdad. En fuerza de su grande ingenio, y guiado unicamente de la delicadeza de su ins-

tinto halló á vezes los rasgos del mas precioso diseño, particularmente en las musculaturas, que expre ó en algunas ocasiones maravillosamente; pero de ordinario fue poco delicado en la eleccion de las demas partes bellas, y apenas conoció la esencia del diseño idéal.

Rafael fue el mas digno confidente de la naturaleza entre los Artistas modernos; el unico que supo observarla con dicernimiento, y expresarla con todo el vigor y energia de la verdad. Consultó el antiguo para rectificar su gusto, y enrriquecer su imaginacion, pero imitó solo á la naturaleza, y en ella buscó aquellos elegantes contornos llenos de alma y movimiento, aquellas formas nobles y hermosas, aquel sistema en fin de diseño, que á todos encanta por su expresion y originalidad. Si no alcanzó á convinar la belleza con tanta perfeccion como los Griegos, se debe atribuir esto á las distintas circunstancias fisicas, y morales de la época en que vivió, y no á defecto de ingenio ó delicadeza. Trasladado al siglo de Alexandro hubiera sido ciertamente igual ó tal vez superior al mismo Apeles. Con razon, pues, se le reputa por Principe del arte entre los Modernos, y acaso tardará siglos la naturaleza en producir un Artista que pueda ser digno rival del ilustre Pintor de Urbino.

DE LA EXPRESION.

Los antiguos hicieron el estudio mas serio y sistemático de las calidades morales del hombre. Profundos y delicados observadores, las analizaban de todos modos, é indagaban escrupulosamente sus efectos exteriores asi en la fisonomía, como en los movimientos y acciones del cuerpo.

« El semblante humano, dice Ciceron (1), es el » intérprete mudo del alma, en él como en un Espejo se retratan los pensamientos y afecciones mas secretas asi como las pasiones mas violentas. Homero cifró en el movimiento de las cejas y de los cabellos de Jupiter la expresion mas sublime y magestuosa de su poder, y de su annuencia á la suplica de Tetis ».

« Entre todos los animales, dice Plinio (2), solo

---

(1) Cicer. in Calpurnium.

(2) *Plin. Nat. Hist. Lib. xi. Cap.* 37. Frons et aliis, sed hominibus tantum tristitiæ, hilaritatis, clementiæ, severitatis index..... Supercilia homini et pariter et alterne mobilia..... Negamus, an annuimus ? Hæc maximè indicant factum. Superbia alicubi conceptaculum, sed hic sedem habet. In corde nascitur, huc subit, hic pendet. Nihil altius, simul abruptiusque invenit in corpore, ubi solitaria esset.... Sed homini maximè id est moderationis, clementiæ, misericordiæ, odii, amoris, tristitiæ, lætitiæ..... Profectò in oculis animus habitat.

» es concedido al hombre que en su frente se ma-
» nifieste yá la tristeza, yá la alegria, yá la cle-
» mencia, yá finalmente la severidad. Con el mo-
» vimiento de las cejas negamos ó concedemos, y
» en ellas reside la expresion de la soberbia, aun-
» que se conciba el afecto en otra parte. Naçe en el
» corazon, pero se traslada á las cejas y alli se hace
» patente. Parece que no halló en el cuerpo parte
» mas alta, ni mas aislada para ostentarse sola ».

Y en otra parte : « En el hombre particularmente
» expresan los ojos la moderacion, la clemencia, la
» misericordia, el odio, el amor, la tristeza, y la
» alegria segun el afecto de que se halla penetrado
» el corazon..... yá la verdad se puede decir que
» el alma reside en los ojos ».

Pero ninguno ha explicado con mas propiedad y filosofia que Ciceron la verdadera naturaleza de la expresion (1) : « A cada movimiento del alma,
» dice, corresponde una determinada expresion en
» el semblante, en la actitud del cuerpo, y en el
» tono de la voz; y del mismo modo que las cuer-
» das en un instrumento de musica, asi resuenan
» todas las partes del cuerpo, del semblante, y de

---

(1) *Cicer. de Orat. Lib. III.* §. 216. Omnis enim motus animi suum quemdam à natura habet vultum, et sonum et gestum : totumque corpus hominis, et ejus omnis vultus, omnesque voces ut nervi in fidibus, ita sonant, ut à motu animi quoque sunt pulsæ.

» la voz humana, segun la pulsacion impresa por » la alteracion ó movimiento del animo ». Despues de haber tratado este insigne orador con la elegancia y exactitud, que le es peculiar, de la propiedad de la accion, y de la expresion eficaz de los ojos, añade (1): « A la verdad es forzoso què haya en todo » lo concerniente á la accion (esto es al movimiento » del cuerpo y alteracion del semblante) cierto » vigor impreso por la misma naturaleza, puesto » que en fuerza de él se commueven en sumo grado » los hombres mas rudos, la Plebe, y hasta los » mismos Barbaros. Un discurso en efecto no puede » hacer impresion sino en los que saben el idioma » en que se pronuncia, y las sentencias mas agu- » das son como perdidas para los oyentes de poca » penetracion; pero la accion ó expresion quando » procede de un afecto del alma, á todos excita, » á todos agita con las mismas commociones,

---

(1) *Cicer. de Orat. Lib. III.* §. 223. Atque in iis omnibus quæ sunt actionis, inest quædam vis à natura data: quare etiam hac imperiti, hac vulgus, hac denique Barbari maximè commoventur. Verba enim neminem movent, nisi eum, qui ejusdem linguæ societate conjunctus est; sententiæque sæpe acutæ, non acutorum hominum sensus prætervolant. Actio, quæ præ se motum animi fert, omnes movet; iisdem enim omnium animi motibus concitantur, et eos iisdem notis, et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant.

» siendo en todos uniforme la indicacion exterior de » ellas ».

Tal es la verdadera esencia de la expresion natural producida en el sémblante, y en todas las partes del cuerpo por la commocion de los afectos internos. Ella es el original de la expresion artística, que por lo mismo debe reputarse por una de las partes mas sublimes, y acaso la mas esencial del diseño. Sin la expresion no hay vitalidad moral en las imagenes del arte. Los contornos mas puros, las formas mas bellas, no son mas que unas perfecciones muertas, y puramente materiales, si faltan los indices exteriores de los movimientos del alma.

Los Antiguos distinguieron en la expresion el caracter, esto es la situacion habitual del alma, y sus alteraciones ó pasiones. Llamaron á aquella, ἦθος, á saber la indole, ó el caracter, y á la segunda, πάθος, el afecto ó la pasion.

Segun (1) Plinio, Aristides de Tebas, y contemporaneo de Apeles, fué el primero que expresó no solo el caracter, y por decirlo asi el alma de las personas, mas tambien las pasiones ó perturbaciones del animo. No es facil conciliar esto con lo que el expresado Autor afirma de Zeusis en la expo-

---

(1) Equalis ejus fuit Aristides thebanus. Is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quæ vocant Græci ethe; item perturbationes. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

sicion de sus obras. Este Pintor, que segun Plinio floreció en la olimpiada 95, fue sin disputa anterior á Aristides; sin embargo elogia su Quadro de Penelope con estas expresiones: « No parece sino que » en él representó las costumbres ó el caracter de la » virtuosa Esposa de Ulises ». *Fecit et Penelopen in qua pinxisse mores videtur.* Pero este mismo juncio esta en contradiccion con el de Aristoteles, el qual en su Arte Poetica, Cap. 6, dice: ὁ μὲν γὰρ Πολύγνοτος ἀγαθος ἠθογράφος· ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδεν ἔχει ἦθος: Esto es « las pinturas de Polignoto » son apreciables por su expresion moral; las de » Zeusis carecen absolutamente de ella ». Es evidente que el testimonio de este gran Filósofo debe ser decisivamente preferido al de Plinío, asi por haberse hallado casi en contacto con la epoca de Zeusis, como por haber sido contemporaneo de los mas celebres artistas que hasta ahora se han conocido en la Pintura y Escultura.

Los Artistas antiguos fueron eminentisimos en el arte de convinar las expresiones mixtas, y asi se admiran reunidos en el Apolo del Belvedere los caracteres del poderoso vencedor de la serpiente Pithon, del brillante y hermoso Dios del dia, y del sublime Director del Coro de las Musas.

En el Laoconte lucha el dolor fisico mas acerbo con la fortaleza de un ánimo heroico, de una conciencia pura, y con las angustias de la ternura paterna.

En la admirable Palas de Veletri sobresalen á un tiempo, y en el mas alto grado, una belleza severa y marcial, una firmeza animosa, propias de la Diosa de la Guerra, y aquel aire de reflexîon trascendental, y de penetracion perspicacisima que conviene á la Deidad protectora de las Ciencias y Artes.

En el Meleagro se manifiestan la audacia heroica de un famoso Guerrero, y la resolucion del Vencedor del monstruo de la Selva Calidonia; pero entre estos caracteres se divisa cierto matiz de ferocidad, que anuncia al matador de sus propios hermanos.

Y tu ¡ O bellisima Venus de Medicís recien nacida de la espuma del mar! En medio de aquella timidez y pudor virginal que tanto realza tus atractivos, reconozco que se asoman por todas partes en las amables facciones de tu rostro, y en las delicadas y graciosas formas de tu cuerpo, los caracteres de la Diosa arbitra de la suerte de los hombres y de las mismas Deidades immortales; de la Diosa de quien proceden las risas festivas, las gratas ilusiones, los recréos y amistosos coloquios de las Virgenes, los dulces deleites, los afectos amorosos, las tiernas caricias, y suaves seducciones (1).

---

(1) . . . . . ἡ δὲ λελογχε
Μοῖραν ἐν ἀνθρωποισι καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσι,
Παρθενίους τ' ὀάρους, μηδήματα τ' ἐξαπάτας τε,
Τέρψιν τε γλαυκερὴν, φιλοτητά τε, μειλιχίην τε.
(Hesiod. ΘΕΟΓΝ. vers. 303 et sequent.)

En todas las estatuas antiguas de algun mérito se hallará observado mas ó menos el principio de convinar ciertos elementos caracteristicos en terminos de que resulte una expresion mixta del mayor efecto. Los antiguos apreciaban y preferian estas expresiones compuestas, y por esto dice Plinio, que era alabada una estatua de bronze de Euphranor que representaba á Paris, porque en su expresion se manifestaban y reunian los caractéres del Juez de las tres Diosas, del Amante de Helena, y del Matador de Aquiles (1).

El celebre Escultor Lisypo fué el primero que acertó á retratar con perfeccion la expresion mixta de Alexandro : « representandolo, dice Plutarco, » con el rostro y vista dirigida acia el Cielo, segun » lo acostumbraba, é inclinada levemente la ca- » beza sobre el hombro ; fué el unico, añade el » mismo Escritor, que supo trasladar al bronze la » expresion caracteristica de aquel Heroe, manifes- » tando no solo sus formas fisicas, mas tambien las » virtudes heroicas de su alma (2).

---

(1) Euphranoris Alexander Paris est : in quo laudatur quod omnia simul intelligantur, judex Dearum, amator Hælenæ, et tamen Achillis interfector. (Plin. Nat. Hist. Lib. 34. Cap. 8.)

(2) *Plutarch. de Alexandri fortuna et virtute.* El Busto que esta en el Muséo Napoleon, y que perteneció al

La Pintura igualó en esta parte á la Estatuaria. Polygnoto fue entre los que conocemos el primer Pintor celebrado por el estilo expresivo. Parrasio tubo tambien gran reputacion en este genero. Fué mui aplaudido su Quadro del Pueblo de Atenas en que representó crecido número de Personas con caracteres distintos, y afectos diversos (1). El insigne Rafael reproduxo esta idéa, y la desempeñó,

---

difunto Dⁿ. Joseph Nicolas de Azara, Embaxador del Rey Catolico en Francia, no tiene á la verdad, el τὸ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες, esto es, aquel gran caracter de masculinidad, aquella expresion leonina que Plutarco atribuye en el pasage citado al conquistador del Asia, y que supo expresar Lisypo con tanta energia en sus estatuas. Por otra parte ¿ podra asegurarse que haya sublimidad y elegancia en el estilo artistico del expresado Busto ? Nos parece que pocos Artistas inteligentes opinarán por la afirmativa. Si nos es licito exponer nuestra opinion, no reputarémos por temerario à quien dude que ofrezca este fragmento la verdadera imagen de Alexandro Magno.

(1) Pinxit demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso. Volebat namque varium, iracundum, injustum, inconstantem : eundem exorabilem, clementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferocem, sagacemque, et omnia pariter ostendere. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

con la superioridad que le es propia, en el Quadro de la predicacion de S. Pablo. Plinio hace mencion de dos Niños pintados por el mismo Parrasio, y en los quales se manifestaba la indole sencilla, y tranquilidad de animo propias de su edad. Alaba tambien dos quadros llenos de expresion que representaban á un hombre armado en el certamen de la carrera, y á otro que se estaba desarmando. El primero parecia que estaba bañado de sudor, y el segundo que se le oia resollar penosamente y como cansado (1).

Timantes rival de Parrasio fue tambien sobresaliente en el arte de modular y templar las expresiones, como lo manifiesta la idéa de su quadro del sacrificio de Ifigenia, imitada despues por muchos Artistas modernos.

La grande superioridad de Apeles en las expresiones mixtas esta patente en el célebre Quadro alegórico de la calumnia descrito por (2) Luciano, y dibuxado por Rafael con grande acierto.

Aristides fue tan insigne en la manifestacion de los caracteres, como en la de las pasiones ¿Que

---

(1) Sunt et duæ picturæ ejus nobilissimæ : hoplites in certamine ita decurrens ut sudare videatur : alter arma deponens ut anhelare videatur. (Plin. Lib. 3o. Cap. 8.)

(2) Luc. ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΜΗΔΑΔΙΟΣ ΠΙΣΤΕΥΕΙΝ ΔΙΑΒΟΛΗ. §. 5.

dirémos (1) de aquella célebre Pintura, que representaba en una Ciudad tomada á fuerza de armas á una Muger herida y moribunda á cuyos pechos trepa ansioso de mamar su amado hijuelo? « Y se dexa percibir, dice Plinio, que la infeliz » Madre teme con tierna prevision que chupe san- » gre el niño faltando ya la leche en fuerza de. » las ansias de la muerte »..... Asociar á todos los horrores de una muerte violenta las inquietudes mas delicadas de la ternura materna; presentar en un mismo grupo el lamentable fin de una Madre, y el ultimo alimento de su querido hijo..... ¡Que pensamientos tan afectuosos! ¡que contrastes tan patéticos! pero ¡que destreza en los rasgos del insigne Artista Griego para convínar la expresion del dolor fisico de esta Madre con la del amor mas vehemente y puro de la naturaleza, y con sus recelos acerca del riesgo que corre el niño si recibe un alimento tan nocivo, como la sangre de un Cuerpo casi exánime! A este famoso quadro alude probablemente el elegante y patético Epigrama de Emiliano lib. 3°. titulo 12 de la Antologia, que traducirémos para

(1) Hujus Pictura, oppido capto, ad matris morientis e vulnere mammam adrepens infans: intelligiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat. (Plin. Lib. 35. Cap. 10.)

satisfacer la curiosidad de los Lectores, á quienes no seá familiar el idioma Griego.

Toma ¡ infeliz ! el pecho de tu Madre,
Yá que no has de tornar á disfrutarlo :
Recibe de su Cuerpo moribundo
Del nutricio licor el postrer sorbo.
¡ Misera ! muriô ya de sus heridas.....
Pero parece que el amor materno
Aun desde las mansiones de la muerte
Cuida de alimentar al Niño amado (1).

Eliano describe un Quadro del Pintor Teon en que no se representaba sino un soldado armado (2), pero en fuerza de la expresion del semblante, de la actitud del cuerpo, y del movimiento de pies y manos, se dexaba entender que este Guerrero acudia apresurado á resistir á los Enemigos que atacaban de improviso, talando é incendiando el Pais.

En el Discurso Analitico que precede sobre el Quadro de la Transfiguracion, hemos presentado algunas ideas acerca de la verdad y eficacia de las expresiones mixtas. Ellas existen en la naturaleza, y son las mas propias del corazon humano. Las

---

(1) Ἕλκε τάλαν παρα μητρὸς ὃν οὐκ ετι μαζον ἀμέλξεις,
Ἕλκυσον ὑσϑάτιον νᾶμα καταφθιμένης.
Ἤδη γὰρ ξιφέεσσι λιπόπνος· αλλὰ τα μητρὸς
Φίλτρα καὶ εἰν ἀΐδῃ παιδοκομεῖν ἔμαθον.

(2) Elian. Variæ Hist. Lib. 2. Cap. 14.

expresiones absolutas, ó que solo se refieren á un afecto ó pasion mui determinada, segun se describen en algunos tratados de Pintura, son puramente abstractas y casi quimericas, porque se prescinde inconsideradamente de la modificacion producida por otras afecciones caracteristicas, que jamas dexan de manifestarse simultaneamente mas ó menos, séa en la situacion tranquila del ánimo, ó en qualquiera de sus alteraciones. Si se nos replica que el afecto puede ser tan violento que degenere en pasion ciega y exâltada hasto lo sumo: confesarémos llanamente que en tal caso la expresion natural debe ser absoluta y extrema, como que indica el ultimo grado de la alteracion del alma; pero esta expresion exâgerada es inadmisible en la Pintura y Escultura, porque ó sera ridicula, ú horrorosa, y en ambos casos desapacible é intolerable al observador.

La Poesía admite estas imagenes exâltadas, porque se templan y modifican en la serie del discurso con otras suaves que contrastan con las primeras, y corrigen su impresion; pero en la Pintura donde la accion es instantanea, no queda este recurso, y asi es preciso moderar y convinar los afectos, evitando siempre los mui estremados.

A mas de esto: la Pintura y Escultura, por lo mismo que no pueden disponer sino de un momento, deben elegir el mas favoral le, y por decirlo asi el mas fecundo, conviene por consiguiente

que séa aquel en que se represente la accion, no perfectamente concluîda, sino en un estado medio, é índeciso, á fin de que dexando divisar la sensacion del suceso ó afecto que acaba de agitar el animo, señale al mismo tiempo la impresion de las afecciones, que van á excitarse con el progreso ó conclusion de la accion. Ahora, pues, es inegable que las expresiones extremas ó absolútas no pueden tener lugar en esta situacion intermedia, sino las mixtas y convinadas.

(1) Estos principios tan conformes con la naturaleza y objeto de las bellas artes de imitacion, fueron inviolablemente observados por los antiguos. Templaron siempre las expresiones, aun en las acciones de suyo horrorosas, moderando su funesta impresion por medio de otros afectos, ó tiernos, ó sublimes, introducidos verosimilmente. Asi Timóma-

---

(1) Los Artistas mas antiguos evitaron con tanto cuidado las expresiones de horror que no las dieron ni aun á las divinidades infernales. El poeta tragico Eschilo fué el primero que representó las Furias con serpientes enrroscadas entre los cabellos; pero segun Pausanias, las estatuas de estas Deidades en el templo que las estaba dedicado en el barrio de Atenas llamado el Areopago, no ofrecían el mas leve carácter de horror, ni circunstancia alguna que causase espanto. *Vease* á Pausanias en el Lib. 1. Cap. 28.

cho, en su quadro de Medea (1), no la representó en el acto de ensangrentar sus manos en sus propios hijos, sino todavía indecisa entre el amor materno, y el furioso deséo de la venganza; agitada alternativamente de la rabia de los zelos, y del afecto mas puro de la naturaleza; mezclandose en fin en su semblante las lágrimas con la ira, y el furor con la piedad (2). Esta expresion mixta en el estado intermedio sería de admirable efecto, y precisamente commoveria el corazon, y cautivaria la atencion del Observador; pero hubiera parecido horrible é intolerable, si fuese absoluta, esto es toda de un ciego furor, como se habria verificado, si la accion se manifestase en el momento de su conclusion, y quando Medea deguella á sus desgraciados hijos. El Autor del elegante Epigrama Griego sobre este Quadro indica primorosamente en los dos ultimos versos, qual debe ser el decoro de las composiciones, y la templanza de las expresiones, quando dice dirigiendose al Artísta:

---

(1) Plin. Lib. 35. Cap. xi. — Antolog. Epig. Lib. iv. Cap. 9.

(2) Timomacho fue de Bysancio, y floreció en tiempo del Dictador Julio Cesar, el qual hizo colocar en el templo de Venus este quadro de Medea, y otro del mismo Artista, denominado el Ayax. Los dos se compraron en ochenta talentos esto es en 373,500 libras tornesas proximamente. (*Plin. Lib.* 35. *Cap.* 9.)

(1) » Si derramar la sangre de sus Hijos
» Es digno de Medea ;
» No lo es de tu pinzel ¡ O Timomácho ! »

Los Modernos , en general , desconocieron estos principios y exemplos, y abandonandose á las inspiraciones del mal gusto y de una imaginacion desarreglada , prodigaron las expresiones mas extremas y horrorosas sin filosofía , ni conocimiento del corazon humano. Los Quadros de los Maestros mas célebres estan poblados de martirios espantosos , de acciones cruelisimas , y verdugos inhumanos. En medio de estos espectaculos sangrientos , donde solo domina el horror , y faltan ó no se perciben los afectos nobles ó tiernos, ¿ como es posible que se llame la atencion , y se conquiste el corazon del observador ? El menos sensible se desvia apresuradamente de unos objetos, que comprimiendo el alma y sofocando la sensibilidad , no producen sino sensaciones de terror y espanto.

Este desorden en el uso de las expresiones basta , por si solo , para demostrar los cortisimos progresos de los Modernos en la parte mas esencial y filosófica del arte.

---

(1) αἷμα δὲ τεκνων
Ἔπρεπε Μηδείῃ , κοὐ χερι Τιμομάχου.
(Antolog. Epigram. Lib. IV. Cap. 9.)

DEL CLARO OBSCURO.

AUNQUE tenemos noticias bastante individuales del diseño de los antiguos, asi por las estatuas y baxos relieves que han resistido á la injuria del tiempo, como por algunas descripciones y principios technicos esparcidos en varias obras Griegas y Latinas, donde yá de intento, ó por incidencia, se trata de las bellas artes; son sin embargo mui escasas las nociones que nos han quedado acerca del método que siguieron los Pintores Griegos en la convinacion del claro-obscuro.

Plinio con sobrada concision se limita á decìr (1), que despues de haberse imaginado las luces y sombras, se halló aquel grado intermedio que los Latinos llamaron *splendor*, y los Griegos τονος. Es propiamente la degradacion del colorido desde la luz á la sombra, y los Modernos, adoptando el vocablo Griego, la llaman tambien el tono del colorido. Añade, que á la union ó transito de unos á otros colores se llamó armoge, voz sacada del Griego que equivale en el sentido figurado á congruencia ó harmonia; y es propiamente lo que llamamos harmonía del colorido.

Quintiliano (2) dice que segun la tradicion co-

(1) Plin. Lib. 35. Cap. 5.

(2) Quintilian. Institution. Lib. XIII. Cap. 10. §. 1.

mun fue Zeusis el primero, que estableció principios fundados para la distribucion de luzes y sombras. Segun Plinio, Nicias (1), Ateniense y Discipulo de Andidoto, fué mui exâcto en el claro obscuro, y se esmeró en dar mucho bulto ó relievo á las figuras. Ni podemos dudar de la superioridad de Apeles en este mismo ramo, por el relievo que se admiraba en sus pinturas, como particularmente lo elogia Plinio en el retrato de Alexandro (2). ¿Y como es posible que dexase de estar familiarizado con las convinaciones del claro obscuro el que representaba en sus quadros los truenos, relampagos, y rayos (3)?

Los Pintores antiguos no se limítaban á la luz natural, y hacian á vezes uso de la artificial en sus quadros. Plinio hace mencion de una Pintura de Echion en que representó á una Vieja alumbrandose con unas antorchas encendidas (4).

Philostrato en la descripcion del Quadro de Como, en que la escena es de noche, y se repre-

---

(1) Lumen et umbras custodivit, atque ut eminerent è tabulis picturæ, maximè curavit. (Plin. Lib. 35. Cap. xi.)

(2) Digiti eminere videntur, et fulmen extra tabulam esse. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

(3) Pinxit et quæ pingi non possunt, tonitrua, fulgura, fulgetraque. (Plin. ibid.)

(4) Plin. ibid.

senta á este Dios de los festines con una antorcha encendida en la mano, y acompañado de gran turba de hombres y Mugeres, que le signen con festiva algazara, y tumultuosa alegria, dice, hablando de la figura principal: «Es (1) indispen» sable que los Artistas manifiesten los rostros de » las figuras, quando son bellas; porque sin esta » circunstancia pierden las pinturas su mayor brillo; » pero en la imagen de Como apenas se puede des» cubrir el semblante, no solo por tener derribada » la cabeza sobre el pecho, mas tambien por la » sombra que esta produce..... Las demas partes del » cuerpo se representan con la mayor verdad y » propiedad por medio de la luz que reciben de la » antorcha ». Mas adelante quando describe el numeroso acompanamiento de Como dice (2): « El » gran resplandor de las antorchas permite á los del » sequito de Como que puedan ver lo que tienen á

---

(1) πρόσωπα δὲ ὀφείλεται μεν παρα των ζωγράφων τοῖς εν ωρᾳ καὶ τυφλώτονσι γε ἄνευ τουτων αἱ γραφαι. τῳ δὲ Κώμῳ σμικρὰ δεῖ τοῦ προσώπου νενευκότι καὶ ἔλκοντι τὴν ἀπὸ τῆς κεφαλης σκιαν..... τὰ δὲ λοιπὰ του σώματος διηκριβονῆαι πάνῆα, περιλαμποντος ἀυῆα τὸν λαμπαδίον καὶ εις φῶς ἄγοντος (Philostrat. Iconum. Lib. 1. Komos.)

(2) λαμπαδες τὲ ὑπεκφαινονται, παρ' ὧν ἔστι τοῖς κωμώζουσι καὶ τὰ ἐν ποσιν ὁρᾶν, καὶ ἡμῖν ὁρασθαι. (Philostrat. ibid.)

» sus pies, y que sea tambien visible para el obser-» vador ».

Es evidente que en este Quadro, asi por la naturaleza de la luz, como por la multitud de figuras, hay una gran composicion de claro obscuro, y no es menos cierto, que para iluminar con verdad sus distintos espacios y grupos se necesitó emplear todo el arte, que los Modernos créen poseer exclusivamente en este ramo de la Pintura. Conviene sin embargo observar que estas grandes masas de claro obscuro no eran usadas entre los celebres Artistas, y en general, el caracter de la Pintura antigua consistia en agrupar poco las figuras.

Tampoco podemos dudar que sobresalían en el modo de derramar el claro obscuro sobre los desnudos, parte dificilisima en que ha sido tan admirable el Corregio, y en que ha tenido tan pocos imitadores. Philostrato describiendo el quadro en que se representa á Hercules proponiendo á Atlante oprimido y abrumado con el peso del Mundo, que descanse y traslade á sus hombros la immensa carga, dice (1) : « No es cosa digna de admiracion que el » claro obscuro complete la perfeccion de la figura

---

(1) σκιὰς τὰς μὲν τοῦ Ηρακλεους ὕπω θαυμαζειν ἄξιον, εἰ ἐῤῥονηαι τὸν ἆθλον τὰ γὰρ τῶν κειμένων σχήματα, καὶ οἱ ὀρθοι, μαλα ἔυσκιοι, καὶ τὸ ακριβοῦν ταὐτω, ὕπω σοφον. αι δὲ τοῦ Ατλαντος σκιαι σοφιας πρόσω. οὐτωσὶ γὰρ συνιζηκότος, συμπίπτουσί τε ἀλληλαις, καὶ οὐδὲν τῶν ἐκκειμένων ἐπιθο-

» de Hercules, dando nueba vida y vigor á sus con-
» tornos, porque es facil distribuir las sombras asi
» en las figuras tendidas, como en las que tienen
» una posicion recta; pero en la de Atlante ago-
» viada y con una rodilla en tierra, se necesitó
» suma pericia y habilidad para templar y modu-
» lar las sombras, en terminos de que sin embargo
» de agruparse en los espacios estabimentados, no
» obscureciesen las partes del mayor relievo, antes
» bien facilitasen luces ó reflexos oportunos para
» expresarlas debidamente. Asi es que no solo se
» representan á la vista con la mayor verdad y
» distincion las partes concavas y contrahidas del
» vientre, mas tambien las salientes de lo restante
» del cuerpo de esta figura, la qual por medio de
» la mas viva expresion de cansancio, parece que
» apenas puede resollar de puro fatigada ». Qual-
quiera que reflexîone sobre la dificultad que ofrecía
el claro obscuro de una figura en semejante acti-
tud, conocerá que el Artista segun la exposicion
de Philostrato, tubo presentes todas las delicadezas
del arte para convinar la distribucion de la luz con
la mayor verdad y melodía.

λοῦσιν, ἀλλὰ φῶς ἐργαζονται, παρὰ τὰ κοῖλά τε καὶ εἰσε-
χοντα τὴν γαστέρα προνενευκότος τοῦ Ατλαντος ὁρᾷν τε ὑπάρ-
χει, καὶ ἀσθμαίνοντος ξυνιέναι. (Philostrat. Iconum. Lib. II.
Atlas.)

Asi como sería fácil alegar otras muchas pruevas de la inteligencia de los antiguos en el claro obscuro, asi tambien estamos persuadidos á que no conocieron aquella especie de luxo conque ha llegado á tratarse esta parte entre los Modernos. Las Pinturas del Herculano y las descubiertas en Roma en distintos tiempos evidencian que su sistema de claro obscuro con toda la sencillez y verdad de la naturaleza, no era tan artistico, ni tan convinado como el que ahora se usa. Las manchas gallardas de sombra, los accidentes extraordinarios de luz, las masas contrastadas de claro obscuro, cosas que son tan comunes en los Quadros de nuestras Escuelas, no hubieran tal vez merecido la aprobacion de aquellos insignes Artistas, que idolatras de la belleza de las formas, de la sublime correccion del dibuxo, y de la vitalidad moral de las expresiones, cifraban en la perfeccion de estas partes el mayor triunfo del arte, y evitaban los efectos exagerados de luzes, y sombras, no solo parque sorprendiendo la vista del observador, le distrahen de los objetos primarios que constituyen el alma y esencia de la Pintura, mas tambien porque es casi imposible conciliarlos con la verdadera belleza. Guiados de estos principios, agruparon poco las figuras, distinguiendolas con ciertos espacios, y haciendolas campear para manifestar mejor la excelencia del diseño, y la fuerza de las expresiones. Los Modernos por el contrario buscan en la convi-

nacion de espesos grupos un pretexto ó recurso para ocultar su medianía ó inferioridad en los ramos mas sublimes del arte. Por una consequencia necesaria su claro obscuro es tambien agrupado ó en grandes masas, quando el de los antiguos era diseminado ó esparcido. El primero sorprende y agrada momentaneamente; el segundo atrahe con mas suavidad la atencion del Observador, pero despues la fixa con el embeleso de la perfeccion y lucidez de las figuras. Aquel es mas adequado á las grandes composiciones, y este mas compatible con la belleza (1).

---

(1) Quintiliano (*Institution. oratoriar. Lib.* 8. *Cap.* 5. *de Sententiis.* §. 2.) tratando de la confusion y perjuicio, que produce en el discurso la excesiva profusion ó acinamiento de sentencias, dice para aclarar y amplificar su idéa : *Nec Pictura in qua nihil circumlitum est, eminet. Ideoque artifices etiam cum plura in unam tabulam opera contulerunt, spatiis distingunt ne umbræ in corpora cadant.* Esto es : « Ni tampoco sobresale una » Pintura quando esta circundada de obscuridad, siendo » esta la razon porque los Artistas aun quando introducen muchas figuras en un mismo quadro, las separan y distinguien con ciertos espacios, á fin de que » las sombras no caigan sobre los cuerpos ». Si no nos alucinamos, creémos que en este pasage se incluye una idéa clara, y exâcta del modo de agrupar de los Pintores antiguos, asi como de su sistema de claro obscuro.

El Señor de Mengs imitó con grande acierto el claro obscuro de los Antiguos en la Pintura al fresco de la Cámara de S. M. C. el Rey N. S. donde representó el Congreso de los Dioses, y el Apotéosis de Hercules.

DEL COLORIDO.

Los antiguos en los tiempos prosperos del arte fueron sin duda tan insignes en la parte del colorido, como en las demas de las Pintura. ¿Como podrémos explicar de otro modo los extraordinarios elogios que recibian los ilustres Pintores Griegos en medio de una nacion, que poseyó, por decirlo asi, exclusivamente las idéas de lo bello y sublime en todas las artes de imitacion. ¿Como se harán creibles sin esta suposicion los prodigiosos efectos, que segun el testimonio de varios Autores, producía frequentemente la verdad y propriedad de los objetos representados? Aquellos enormes precíos á que se vendian los quadros de mérito, aquella especie de culto religioso con que se apreciaban y conservaban en Roma en tiempo de los Emperadores algunas Pinturas de los célebres Maestros Griegos, el entusiasmo en fin y admiracion conque hablan de ellas los Escritores Coetaneos ¿no constituyen acaso una prueba irrefragable de nuestra asercion?

El tiempo, que todo lo consume, nos ha pri-

vado de los escrites de Apeles, y Euphranor (1). Ambos escribieron sobre el arte, que ilustraron con sus pinzeles, y particularmente el segundo trató de la simetría y los colores. ¡Perdida irreparable la de estas preciosas obras! En ellas veríamos desentrañados los preceptos mas exquisitos de la Teorica y Practica de la Pintura en la era de su mayor gloria, y tal vez hallaríamos documentos, y reglas para emmendar y perfeccionnar nuestro colorido. A mas de Apeles y Euphranor, tenemos noticia de otros treinta y tres Autores antiguos (2), muchos de ellos famosos en la Pintura y Escultura, que escribieron sobre diferentes partes del arte; pero todas estas obras se han perdido lastimosamente. Plinio presenta una descripcion mui individual de todos los colores, que en su tiempo se empleaban en la Pintura, expresando las materias yá minerales, yá vegetales, ó animales de que se extraian, sus diversos grados dé intension, ó de permanencia, los precios á que se vendian en el comercio, y hasta el modo con que se falsificaban los mas preciosos; pero siendo tan copioso y exacto en esta parte, apenas toca los principios técnicos del colorido en la noticia historica del arte en el Libro 35.

---

(1) Plin. Lib. 35. Cap. IX, XI.

(2) Vease en Junio *de Pictura Veterum, Lib.* 2. *Cap.* 3. *pag.* 55. el Catalogo de estos Autores.

La extension, que se daba entre los antiguos á la imitacion procedente del colorido, era tan grande á lo menos como entre los modernos. « Por medio » del colorido, dice Xenofonte, imitan y expresan » los Pintores la concavidad y convexîdad de los » cuerpos, su obscuridad é iluminacion, su dureza » y blandura, su aspereza y suavidad, y final- » mente su vejez y Jubentud (1) ». Es decir que á mas de las apariencias generales se expresaban con los colores todas las demas calidades de los cuerpos. En nuestros tiempos el celebre Mengs no dió otra definicion del colorido, aun considerandolo segun su mayor latitud (2).

Es sabido que en la infancia del arte no se hacia uso sino de un solo color. Segun Plinio los mas celebres Pintores Griegos, como Apeles, Eschion, Melancio y Nicomacho, no emplearon en sus inmortales obras sino quatro colores, á saber, entre los blancos el melino ó de Tripoli, entre los amarillos el ocre atico, entre los roxos la Sinopide Pon-

---

(1) οἱ ζωγράφοι τὰ κοῖλα καὶ τὰ ὑψηλὰ, τὰ σκοτεινὰ καὶ τὰ φώτεινα, τὰ σκληρὰ καὶ τὰ μαλακὰ, τὰ τραχέα καὶ τὰ λεῖα, τα νέα καὶ τὰ παλαιὰ σώματα διὰ των χρωμάτων ἀπεικαζοντες ἐκμιμοῦνται. (Xenoph. Lib. 3. Apomnem.)

(2) OEuvres de Mengs, tom. 2. pag. 279. traduction française. Edition de Paris, 1786.

tica, ó bol de Levante, y finalmente entre los negros el Vitriolo (1).

Ciceron (2) aun antes que Plinio habia dicho en su dialogo de los ilustres Oradores. « Lo mismo » (*que en la Escultura*) ha sucedido en la Pintura: » se elogian las formas, y el dibuxo en Zeusis, » Polignoto y Timantes, asi como en los Pintores » que no hicieron uso sino de quatro colores; pero » todo se encuentra ya perfecto en Aecio, Nico- » macho, Protogenes, y Apeles ». Se ha alegado este pasage en las notas á la traduccion francesa de Plinio para confirmacion de lo que dice este Autor, pero es evidente que sin fundamente alguno, porque Ciceron no determina como Plinio la naturaleza de los quatro colores, ni tampoco dice que se limitasen á ellos los celebres Pintores que cita del siglo de Alexandro. Con igual inoportunidad se cita en la expresada traduccion á Filostrato el qual

---

(1) Quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere : ex albis Melino, ex silaceis Attico ex rubris Sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Eschion, Melantius, Nicomachus, clarissimi Pictores, &c. (Plin. Lib. 35. Cap. 7.)

(2) §. 70. Similis in pictura ratio est, in qua Zeuxim et Polygnotum et Timantem et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus formas et lineamenta laudamus : at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle, jam perfecta sunt omnia.

se explica asi (1) : « Ni me parece que los colores » por si solos constituyan la esencia de la Pintura, » pues es sabido que los mas antiguos Artistas no » hicieron uso sino de un solo color; con el trans- » curso del tiempo se emplearon quatro, y progre- » sivamente en época posterior llegaron á usarse en » mayor numero ». Filostrato indica vagamente las épocas, pero no las fixa, ni mucho menos caracteriza los colores, ni hace mencion particular de Pintor alguno. El Traductor Frances hubiera hallado en Aristoteles el mas eficaz y legitimo apoyo de la asercion de Plinio. Dice aquel Filosofo (Cap. 5. de Mundo) : « La Pintura convinando y mezclando » los colores blancos, negros, amarillos, y roxos, » representa todas sus imagenes mui conformes con » los originales ó modelos, que se propone (2) ». Si se considera que Aristoteles vivia en medio de los mas ilustres Artistas del siglo de Alexandro, y que su proposicion naturalmente debe referirse al estado

---

(1) τὴν δὲ δὴ ζωγραφίαν αὐ τὴν οὗ μοι δοκεῖς μόνον τὴν διὰ τῶν χρωμάτων ἡγεισθαι, καὶ γὰρ ἓν χρῶμα εἰς αὐτην ἤρεσκε τοις γε ἀρχαιοτέροις των γραφέων, καὶ προιουσα, τετταρων, εἶτα πλειόνων ἥψατο. (Cap. 22. de vita Apollonis Tyanensis.)

(2) Ζωγραφία λευκῶν τὲ καὶ μελάνων, ὠχρῶν τὲ καὶ ἐρυθρῶν χρωμάτων ἐγκερασμένη φυσεις, τὰς εἰκόνας τοῖς προηγουμένοις ἀπιπέλεσε συμφώνος. (Arist. Cap. 5. de Mundo.)

del arte, y á la practica de los Pintores en esta misma época, habremos de convenir en que es exâcta y cierta la observacion de Plinio.

Parece dificil sin embargo que unos Profesores tan insignes dexaren de emplear el azul, siendo uno de los tres colores puros ó principales ¿ como podrían prescindir de él estos grandes Pintores de la belleza, quando á cada paso divisarían tintas ô matizes azulados en las carnes de las Mugeres y Niños hermosos? ¿ no habia por ventura ojos azules entre los Griegos ? ¿ nos atreveremos á suponer que unos observadores tan atentos de la Naturaleza fuesen capazes de olvidarse del color caracteristico de la atmósfera que por todas partes nos rodea ? ¿ como hubiera representado Apeles el mar en su famosa Venus anadyomena ? Con el azul y amarillo hubieran convinado las tintas verdes : tintas amables, y que parece se ha reservado la naturaleza para su mayor gala y adorno. Sin ellas habría sido imposible retratar con propiedad y verdad los objetos campestres, que tenian tantos atractivos para los Griegos.

Estas reflexîones precisan á congeturar muî probablemente, que en el vitriolo (atramentum), consideró Plinio la base comun del negro y azul, siendo evidente que este color resulta facilmente de la convinacion del vitriolo (1) con las substancias alka-

(1) El Prusiate de hierro ó azul de Prusia fue hallado

linas ; y es casi imposible que los antiguos dexasen de tropezar con esta mezcla , manejando continuamente aquella substancia mineral. El texto de Aristoteles no es incompatible con el uso del color azul, pues χρωματα μελανα, puede tomarse no solo por colores negros, mas tambien por colores obscuros, y baxo esta denominacion generica indico tal vez Aristoteles los negros y azules mui subidos.

Si se admite esta interpretacion, se salvan todas las dificultades, y se concilian los textos de Aristoteles y Plinio con las demas noticias y descripciones que presenta la Historia del Arte ; pues es sabido que con el roxo, amarillo, azul, blanco, y negro se pueden convinar todas las tintas y medias tintas posibles.

Pero la reflexíon mas propia para corroborar nuestra opinion, es , que aun en tiempos mui remotos debió ser conocido entre los Pintores Griegos el uso del azul y verde. Los monumentos Egipcios de la mayor antiguedad , quales son algunos libros de Papyro, y las vendas de las Momias,

---

casualmente por Dippel Quimico de Berlin derramando en el pavimento de su Laboratorio algunas substancias alkalinas sobre residuos de sulfate de hierro ó vitriolo de Marte. Posteriormente llegó á componerlo por medio de operaciones metodicas. El azul que se halló en las Pinturas del Herculano es probablemente de esta misma especie.

ofrecen estos dos colores con el roxo y amarillo, y no es posible concebir que dexase de comunicarse su uso á la Pintura Griega mucho antes de lo que comummente se supone. Anacreonte que floreció en la Olimpiada 65, esto es mas de doscientos años antes que Apeles y sus Coetaneos, supone ya conocido el uso del azul entre los Artistas de su tiempo segun la manifiesta en la Oda 28 dirigida á un Pintor de Rodas, á quien encarga el retrato de su amiga, y entre otras cosas le dice (1), « que la pinte con ojos llenos de viveza y fuego, y » que sean azules como los de Minerva ».

Si se quieren pruevas mas directas, evidenciarémos que Polygnoto hizo uso del azul y verde. Pausanias describiendo las Pinturas de este ilustre Profesor en el *Lesche* de Delfos, dice en el Cap. 28. Lib. 10, quando habla de la figura de Eurinomo en el Quadro del descenso de Ulises al infierno: « Su (2) color es entre el azul y negro como el de » aquellas Moscas que suelen pegarse á la piel ». No es posible, sin emplear el azul, convinar un color como el que aqui se caracteriza tan determinadamente. En el Capitulo 30. del mismo Libro

---

(1) τὸ δὲ βλεμμα νῦν αληθως
απὸ τοῦ πυρὸς ποίησον,
αμα γλαυκὸν ὡς Αθήνης.

(2) κυανοῦ τὴν χρόαν μεταξύ ἐστι καὶ μέλανος ὁποῖαι των μυιῶν αἱ πρὸς τα κρέα εἰσὶ προσιζάνουσαι.

acerca de la figura de Orféo dice (1) : « Tiene la » lira en la mano izquierda, y con la otra mano- » séa un ramo de sauze ». Finalmente en el mismo Capitulo : « Esxedio tiene un puñal, y su cabeza » estu coronada de yerba ó grama (2) » ¿ Podra negarse despues de estos testimonios que tambien se hizo uso del verde en estos Quadros ?

A medida que el arte fué decayendo se multiplicó el uso de varias substancias sacadas de los tres reinos de la Naturaleza para la confeccion de una multitud de colores y tintas , propias mas bien para ostentar un vano y ridiculo luxo, que para retratar con mas energia y verdad los objetos naturales. Plinio despues de la curiosa é interesante descripcion de los colores , que en su tiempo se empleaban en la Pintura, se lamenta del miserable atraso del arte , y recuerda la sobriedad y sencillez de las tintas , conque pintarón los ilustres Maestros Griegos aquellos Quadros immortales , cuya posesion era tan deseada , que cada uno de ellos no se vendia menos , que por las riquezas de toda una Ciudad.

Tambien parece que la Pintura Encaustica debió ser usada en tiempos mui antiguos , pues Ana-

---

(1) ἐφάπτεται δὲ καὶ τῇ ἀριστερᾷ κιθάρας, τῇ δὲ ἑτέρᾳ χειρὶ ἰτέας ψαύει.

(2) ὁ δὲ Σχέδιος ἐγχειριδιόν τε ἔχων καὶ ἄγροσιν ἐστὶν ἐστεφανομένος.

creonte, en las Odas 28 y 29, hace mencion de ella como cosa conocida. Plinio distingue tres especies de Encaustica, y es sabido que el erudito Conde de Cailus, á pesar de los esfuerzos que hizo para resuscitarlas, solo halló la tercera y menos antigua, esto es, aquella que servía para pintar las naves.

El caracter mas extraordinario de los colores antiguos, y el que mas los distinguia de los modernos, era su grande permanencia, que con razon nos parece prodigiosa. Nos asombramos al considerar, que al cabo de nuevecientos años, el quadro, en que Panéo representó la batalla de Maraton, subsistia sin notable degradacion en su colorido, à pesar de hallarse en el Pórtico de Atenas, que estaba descubierto (1). Petronio, en su Satiricon, afirma haber visto, en cierta Galeria de Pinturas, algunos quadros de Zeusis, que todabia se conservaban en buen estado (2). Sin embargo entre la época de Petronio, y la de Zeusis, mediaban á lo menos quinientos años. ¿Que dirémos de algunas de las Pinturas desenterradas entre las ruinas del Herculano, las quales conservan, despues de

---

(1) Coleccion de las Obras de Synesio : Epist. 135. Edic. de Petau.

(2) Nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis injuria victas. (Petron. Arbit. Satyric.)

tantos siglos, todo el vigor y frescura de su colorido? Aun es mas portentosa la permanencia de los colores en algunos monumentos Egipcios de la mas remota antigüedad. La evidencia obliga á los Modernos á confesar su inferiodad en esta parte, pero estamos persuadidos á que sucederia lo mismo en la concerniente á la verdad y propiedad del colorido, si nos fuese posible observar qualquiera de las obras de los grandes Pintores del Siglo de Alexandro.

Entre ellos sobresalió Apeles, particularmente en el colorido de las carnes de las Mugeres, en las quales como el Ticiano entre los Modernos, supo convinar la blancura con cierto matiz roxo, ó sanguino, dandolas asi el mayor tono de vitalidad. Por esto Luciano en el Proyecto de su imaginen idéal dice: « Lo restante del Cuerpo, lo pintará » Apeles, tomando por modelo á su Campaspe; y » él, mas que otro alguno, sabrá evitar, que en » las carnes predomine con exceso el blanco, dan- » dolas blandamente cierto tono ó caracter san- » guino (1) ». Plinio elogia tambien la verdad del colorido de este gran Pintor en el pasage siguiente. « Pintó á un Heroe desnudo, y compitió en esta

---

(1) τὸ δὲ ἄλλο σῶμα ὁ Ἀπελλῆς δειξάτο κατὰ τὴν Πακάτ]ην. μάλισ]α μὴ ἄγαν λευκὸν ἀλλὰ ἔναιμον ἁπλως. (Lucian. de imaginibus.)

» obra con la misma naturaleza (1) ». El mismo elogio hace Petronio Arbitro de Protógenes, quando dice : « que tocó con cierto respeto religioso algu- » nas pinturas suyas, que competian en verdad y » propiedad con la misma naturaleza (2) ».

Las anécdotas que refiere Plinio (3), de las ubas pintadas por Zeusis, á que acudian engañados los páxaros; del lienzo ó cortina pintada por Parrasio, y que tubo por verdadera su mismo Competidor, y del Quadro de Apeles, en que se representaba un Caballo, á cuya vista relinchaban los naturales, son verismilmente tradiciones populares, y noticias mas exageradas, que exâctas; pero siempre suponen el extraordinario concepto, que se habîan grangeado estos grandes Artistas por la fuerza imitatriz de su pinzel, y vigor expresivo de su colorido. Es constante, sin embargo, que empleaban mui pocas tintas, y émulos aun en esto de la Naturaleza, producian, como ella, grandes efectos con medios poco complicados. Su colorido era efectivamente sencillo, y mas bien austéro que florido; pero lleno de fuerza, y vigor.

---

(1) Pinxit et heroa nudum, eaque pictura naturam ipsam provocavit. (Plin. Lib. 35. Cap. 9.)

(2) Et Protogenis rudimenta cum ipsius naturæ veritate certantia, non sine quodam horrore traciavi. (Petron. Arbitr. Satyricon.)

(3) Plin. Lib. 35. Cap. 9.

La perfeccion del colorido de los Antiguos se deduce tambien del método prolixo y severo, conque retocaban y concluian sus quadros. Platon, en el pasage que dexamos citado (1), manifiesta claramente, que este sistema de retoques, ô correcciones finales, estaba generalmente adoptado entre los Profesores de su tiempo. Protógenes fué sin duda uno de los que mas se esmeraron en limar y concluir sus Pinturas. Se dice que empleó siete años de trabajo en su famoso Quadro del Jalyso, y aunque Plinio afirma que lo pintó quatro vezes, parece probable que no haya de entenderse por esto, que aplicó succesivamente quatro capas, ô manos de color; sino que lo tocó y limó con incesante estudio y constancia, hasta darle el mayor grado de perfeccion (2).

---

(1) Pag. 65. en el Exâmen analitico.

(2) Conviene hacer observar á los Jobenes, que no deben confundir la lima y correccion final de las Pinturas, con aquella prolixidad de trabajo puramente material, que solo sirve para darlas un aspecto lamido, y bruñido, y con el qual pierden muchas vezes una gran parte de su brillo y viveza. El sistema de correccion, y conclusion de los antigüos, asi como el que se observa en las obras de Rafael, Corregio, y Ticiano, consistia en no dar un toque, ó pinzelada, que no añadiese ó nuevo vigor, ó nueva perfeccion á lo ya pintado.

Las epócas de la decadencia del arte se han anunciado siempre por los mismos simptomas, y han ofrecido los mismos vicios en el estilo y maneras de los Profesores. Lo que sucede en nuestros tiempos con respecto á la feliz era de Rafael, Ticiano, y Corregio, se verificó en la antigüedad, quando la Pintura declinaba rápidamente. Entonces se llenaron los quadros de colores floridos y brillantes, de tintas afectadas, y de efectos exâgerados de claro obscuro: se corrompió la antigüa correccion, y belleza del diseño, y desapareció aquella sublimidad y viveza de las expresiones, que tanto se admiraba en las obras de los insignes Artistas del Siglo de Alexandro. Plinio y Petronio se lamentan de este miserable atraso, y antes que ellos, Ciceron hacia una observacion mui delicada sobre la imperfeccion y poco efecto de las pinturas de su tiempo. « ¡ Quanto mas floridas, dice, » que las antigüas, parecen las pinturas modernas » por el brillo y variedad de los colores ! Sin » embargo no atrahen la vista sino momentanea- » mente, y luego dexan de agradar ; quando por » el contrario, nos suspenden y embelesan los » quadros antiguos por su mismo colorido austéro, » y desusado en el dia (1) ».

---

(1) Quantò colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus ? quæ tamen, etiamsi primo adspectu nos cepe-

CONCLUSION.

Parece que debian completarse estas observaciones con el quadro histórico de la infancia, progresos, y decadencia del arte, en las distintas épocas de la antigüedad, pero los limites que nos hemos prescrito no nos permiten extendernos tanto, ni abrazar un asunto tan dificil como vasto. Quintiliano bosquexó rapidamente las principales Epocas de la Pintura desde Polignoto hasta la era de su mayor perfeccion, en estas clausulas, aunque sucintas, preciosas, por haberlas dictado uno de los Criticos de mas juicio y gusto de la Antiguedad (1). « Los primeros, dice, en cuyas obras se » halla un mérito réal, é independiente del que » atribuye la mera curiosidad á las cosas mui anti- » guas, fueron, segun se asegura, los ilustres Pin- » tores, Polignoto, y Aglafon; y todabia hay algu- » nos tan apasionados á la simplicidad y poco brillo » de su colorido, que prefieren estas Pinturas casi » toscas, y que se pueden reputar por los prime- » ros ensayos del arte, á las mas sobresalientes de

---

runt, diutius non delectant; quum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido, obsoletoque tenemur. (De Oratore, Lib. 3. §. 98.)

(1) Quintilian. Institution. oratoriar. Lib. 12. Cap. 10. §. 1.

» los insignes Maestros que despues florecieron : » preferencia , segun mi opinion , solo fundada en » una afectacion caprichosa. Posteriormente Zeusis, » y Parrasio mui poco diferentes en la edad (res- » pecto á haber vivido ambos ácia la Epoca de la » Guerra del Peloponeso , puesto que Xenofonte » hace mencion de cierta conversacion de Parrasio » con Socrates) promovieron , y adelantaron el » arte con grandisimos progresos. Se dice , que el » primero fixó el método de distribuir las luces y » sombras , y que el segundo se dedicó á dar mas » delicadeza y correccion á los contornos. Zeusis » abultó los miembros , ó partes de los Cuerpos , » persuadido á que asi les daba mas grandiosidad , » y magnificencia , proponiendose por modelo de » imitacion (segun muchos piensan) á Homero , á » quien agradan siempre las formas mas robustas » y procerosas , aun en las mismas Mugeres. Par- » rasio fue tan sobresaliente en la pureza y propie- » dad del diseño , que mereció el sobrenombre de » Legislador , á causa de que todos se han impuesto » la ley de imitarle en el trazado de las imágenes » de los Dioses , y Heroes.

» Floreció , masque nunca , la Pintura en la Era » de Filipo , y hasta los succesores de Alexandro ; » pero cada Profesor poseyó diversos dotes , y dis- » tintas perfecciones. Protógenes fué eminentisimo » en la correccion y conclusion , Pamfilo y Melan- » thio en el plan y método de las composiciones ,

» Antiphilo en la facilidad, Theon de Samos en las » concepciones ideales, y Apeles en el ingenio, y » gracia, de la qual se jactaba tanto el mismo. Eufra- » nor, por último, es digno de admiracion, por- » que á mas de su sobresaliente instruccion en otros » ramos, fué tan insigne en la Pintura, como en la » Escultura ».

Quintiliano solo caracteriza á aquellos pocos Artistas, que formaron Epoca en la Historia de la Pintura, yá por los nuebos impulsos que dieron al arte, ó por las perfecciones conque lo ilustraron; pero de las distintas escuelas de estos ingenios creadores salieron otros muchos Profesores insignes, que sosteniendo la gloria de sus Maestros, fixaron la suya propia en las célebres producciones de sus pinceles. Plinio nos conservó la nomenclatura de la mayor parte de estos famosos Artistas, asi como la indicacion de sus principales obras. En los tiempos modernos, un Erudito laborioso recopiló con mas diligencia que gusto, quantas noticias han quedado sobre este objeto, formando un Catalago Alfabetico de todos los Artistas que se conocen ô mencionan en la Escritos Griegos, y Latinos (1).

El Joben estudioso podrá consultar á estos Autores á fin de coordinar en su mente la serie metódica de los progresos y decadencia del arte, hasta su total ruina durante muchos siglos de barbarie,

(1) Junii de Pictura veterum.

y su renacimiento acia el fin del Siglo decimo tercio de nuestra era. Desde entonces ha experimentado la Pintura una revolucion semejante á la de la antiguedad, y han sido precisos los esfuerzos de algunos ingenios privilegiados paraque no pereciese del todo en nuestros dias. Es forzoso confesar, que convalece lentisimamente de este desmayo; y jamas serán rápidos ni constantes los progresos de su restablecimiento, mientras los viciosos estilos de tantos malos Artistas hallen una culpable tolerancia en el silencio pusilanime de los inteligentes, y tal vez aplausos insensatos en el gusto corrompido de una gran parte del Público.

FIN.

3 9999 05533 899 8